TUDOR VIANU

IDEALUL CLASIC AL OMULUI

EB
ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR
TUDOR VIANU
Idealul clasic al omului
Studiu introductiv de
MIRCEA MARTIN
Editura enciclopedică română
Bucureşti 1975

TU DOR VIANU:
IDEALUL CLASIC AL OMULUI
STUDIU INTRODUCTIV

La Tudor Vianu, idealul clasic mobilizează resursele omului şi rezolvă tensiunile operei. Prezent în toate momentele carierei, clasicismul său rezultă din**tr-**o structură sufletească stabilă şi poate fi recunoscut în peceţile unui stil. Nu o simplă aspiraţie deci, nu o ipostază preferată şi (numai) proferată, ci un mod de a fi.

Preocupările exprese şi profesiunile de credinţă clasice sunt abundente, dar nu mai semnificative decât soluţiile date altor probleme ori ecourile unor ipoteze teoretice în planul moral.

Un repertoriu de teme, principii şi referinţe clasice **s-**ar putea întocmi uşor pe ansamblul operei lui Tudor Vianu; în anul în care a agărut – 1934— însuşi volumul de faţă a **ieşir-**ciintr-**Tr-**asemertea intenţie. Dar dacă-eirreva – şi-ar prerpune să însumeze nu referinţele, ci *atitudinile* clasice ale autorului, atunci o asemenea sumă ar acoperi, cu neînsemnate interstiţii, opera lui însăşi, în totalitatea ei.

Tudor Vianu e dintre acei autori pe care fiecare carte în parte, fiecare pagină, întâmplător aleasă chiar, îl reprezintă deplin. Peste diversitatea temelor şi a intenţiilor se simte un ton inconfundabil şi calmul aceleiaşi procedări.

Modelul clasic animă scrisul lui **într-**un plan de profunzime, în care simetriile frazei dezvăluie obsesiile omului şi compunerea cea mai abstractă devine

confesiune. El trebuie, aşadar, căutat dincolo de aspecte declarative ori descriptive, în straturile implicite ale textului, în implicitul însuşi al spiritului care îl face cu putinţă.

DE LA «KALOKAGATHIA» LA «PANKALIA»

Se naşte cineva clasic? Puţini ştiu astăzi că unul din primele texte ale lui Tudor Vianu (publicat în 1916, în revista *Lumea noua*) se intitulează *Kalokagathia* şi este un adevărat poem ce exaltă visul de desăvârşire al lumii greceşti, frumuseţea ei purtătoare de bunătate şi adevăr. Sufletul atic, «născut sub cerul luminos al Heladei» e opus în acele pagini juvenile, uitate **într-**o revistă, sufletului modern, «descins din negurile mărilor de Nord». «Noi şi Ei! Umilitoare asemănare» – exclamă cu înfocată dezamăgire tânărul de atunci, retrăind parcă accente eminesciene din *Epigonii*.

Ce ne spune acest prim punct de vedere afirmat în formele, încă neadecvate, ale efuziunii şi ale lirismului? Că înainte de a deveni natură, clasicismul este pentru Tudor Vianu pasionată opţiune. O natură modelată prin cultură (am crede), dacă precocitatea însăşi a opţiunii n-ar putea fi considerată ca simptom al unei înclinaţii naturale. Mai exact ar fi atunci să spunem că îndemnuri venite din lectură, dar şi din temperament, se asociază spre a forma un caracter care e clasic în chip diferit în fiecare din vârstele lui. Texte ulterioare vor aduce vederi mai nuanţate şi demonstraţii mai convingătoare, mărturii clasice pot fi la fel de bine găsite de-a lungul operei, în implicitul şi abstracţiunea altor referinţe.

Fără să fie numită ca atare, o opoziţie între clasicism şi romantism e instituită încă în această primă apologie. «Nouă ne trebuie prăbuşiri de munţi, revărsări de lavă, larmă nebună de trompete – lor, înfiorarea mării, veninul unei albine, melodia simplă a cântăreţei de flaut». E uşor de recunoscut aici expansiunea, resimţită ca retorică, a

romantismului în contrast cu surdina clasică. În continuare, privirea luminos deschisă în afară. clasicismului e opusă introvertirii romantice, frumuseţea, înţelepciunea, viaţa plenară sunt opuse dezechilibrului între virtuţi, existenţei agonice.

Un eseu publicat în *Gândirea* din 1926, *Icoana omului în clasicism p romantism* reia în termeni expliciţi această opoziţie, stabilind, pe de o parte, o tendinţă de integrare şi exemplaritate, pe de alta, una de izolare şi excentricitate. De această dată, clasicismul despre care e vorba nu mai este acela al antichităţii, discuţia se desfăşoară cu precădere în spaţiul modern francez.

Ceea ce contestă de la început autorul este părerea cultivată de romantici conform căreia secolele anterioare nesocotiseră sensibilitatea. Neacceptând separarea funcţiilor sufleteşti, el descoperă în clasicism nu o simţire indiferentă şi neutră, ci o formulă diferită de sensibilitate. Memoriile şi scrisorile secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea dovedesc o vibraţie afectivă care «nu este incompatibilă nici cu discreţia, nici cu stăpânirea de sine». Tocmai această sensibilitate controlată de raţiune face din corespondenţa secolelor clasice, nu numai un document sufletesc, dar şi un gen literar. Dublă calitate pe care confesiunile romantice şi post-romantice o vor pierde.

Mentalitatea romantică în genere e suspectată, criticul descoperă chiar şi în izolarea orgolios meditativă a unui Obermann sau René «un grăunte de superioară ipocrizie». Romantismul îi apare ca «un produs al singurătăţii omului în lume», iar această singurătate, la rândul ei, poate fi «autentică şi fatală sau artificială şi simulată». De aici şi «deosebirea dintre feluritele genuri ale romantismului, care se ştie – dezvoltă o întinsă curbă între impostură şi tragism».

Idealul clasic al omului, eseul scris în 1933, sub al cărui titlu emblematic vor fi adunate peste un an câteva

portrete (Goethe, Ni etzsche, Valéry, Croce etc.) se reîntoarce, din alte perspective şi cu alte mijloace, la concepţia antichităţii, încercând să-i desluşească etapele de formare şi indicii în posteritate. E instructiv faptul că, deşi înţelege idealul clasic ca pe un model uman permanent, Tudor Vianu nu evită perspectiva istorică, nu ezită să-i fixeze originea în timp şi spaţiu, mai precis în intervalul «dintre secolul al V-lea înainte de Christos până prin veacul al III-lea al erei noastre, adică din momentul apariţiei tragediei greceşti până în acela în care stoicismul greco-latin ajunge la ultima lui expresie».

Naşterea tragediei coincide pentru Tudor Vianu cu naşterea personalităţii în sens moral: «Abia în tragedia grecească omul se gândeşte pe sine ca individualitate autonomă, izolată din complexul naturii şi societăţii şi opusă lor».

Sentimentul distanţei faţă de realitatea înconjurătoare, solitudinea morală a omului produc acea suferinţă tragică pe care o va consola mai târziu «gândul spiritualist» al originii şi destinaţiei umane. Abia această soluţie spiritualistă, care nu se confundă cu «mistica participare primitivă» face să izvorască «fântâna de mângâieri a clasicismului».

După conştiinţa însingurării, omul o câştigă pe aceea a apartenenţei, mişcarea ulterioară e una de integrare, «omul clasic nu mai este un străin în univers». Participarea lui – prin spirit – la ordinea cosmică nu rămâne fără consecinţe în ierarhia structurii sale interioare. Primatul spiritului se constituie ca trăsătură fundamentală a modului clasic de umanitate şi criteriu al exemplarei lui unităţi. Primatul spiritului dădea armonie trupului, frumuseţea fizică îi apărea omului clasic drept un reflex al frumuseţii spirituale.

Această unitate înfăptuită prin spirit şi generată de el presupune un efort de grupare şi armonizare, de depăşire

a varietăţii şi dispersiunii sensibile, de respingere a exceselor şi de reducere a tensiunilor. Măsura şi renunţarea sunt mijloacele acestei acţiuni şi normele conduitei clasice prin excelenţă. Căci, aşa cum observă Tudor Vianu, «idealul unităţii omului atrage (...) după sine idealul corelativ al limitării lui».

O opoziţie e instituită acum între «barbar» şi «clasic» şi o explicaţie etimologică semnificativă e dată termenului de «civilizaţie». Pentru om-ul clasic nu există contradicţie între viaţa socială şi viaţa individuală, perfecţionarea vieţii înăuntrul cetăţii depinde de perfecţionarea fiecărui individ în parte.

În încercarea de a trasa liniile unui portret al omului clasic, de a-i fixa posibilităţile de gândire şi tiparele existenţiale, Tudor Vianu atrage atenţia asupra nevoii de a-l privi în totalitatea solidară a însuşirilor lui. La distanţă de barbar, de mistic ori de – micul burghez, clasic este omul căruia nevoia integrării cosmice nu-i răpeşte conştiinţa individuală, care se lasă determinat, dar nu absorbit de real: «Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi mândre».

Fără să dispară eu totul nici în evul mediu, idealul clasic «a împlinit o funcţie aproape permanentă în cultura Europei» şi este. semnificativ faptul că Tudor Vianti îl anexează acestei filiaţii pe însuşi Rousseau, gânditorul care – altfel privind lucrurile – a subminat ierarhia spirituală fondată pe raţiune.

Vremurile mai noi «tind să dizolve însă idealul clasic al omului **într-**un fel a cărui temperare alcătuieşte una din datoriile resimţite mai puternic de omul de cultură de astăzi». Cum se vede, în final, expunerea câştigă accente dramatice. Tudor Vianu nu poate evita să constate incompatibilitatea dintre idealul clasic şi cel modern.

Viziunea omului unitar şi limitat, corespunzând unei ordini imuabile a universului, este contrazisă de «progresivismul modern» care o înlocuieşte cu aceea a personalităţii deschise şi dialectice, trăind **într-**o lume aflată în prefacere continuă.

Autorul se opreşte apoi în jurul a două dintre faptele considerate drept «cele mai anticlasice ale ultimului secol»: încadrarea omului în serie zoologică şi înlocuirea perfecţionării lui interioare prin reformismul social. Fie că simplifică **într-**un fel poziţia ştiinţifică modernă (carejnu ignoră salturile calitative, spirituale), fie că nu înj-Lege-sensul reaF al determinismului societate l**>-**iiidividişi-nu invers), Tudor

Vianu încearcă să apere idealul clasic; important e că o face nu pentru o antiteză absolută şi gratuită, ci pentru o corecţie, nu pentru o întoarcere înapoi, ei pentru o re**-**asumare. Înviorarea idealului clasic e văzută ca o soluţie la ceea ce, în repetate rânduri, **s-**a numit «criza lumii moderne», ca o stavilă în calea unor factori de alienare şi reificare a omului.

De o mare forţă persuasivă este aşezarea în acest orizont a problemei libertăţii: «Cine doreşte să păstreze libertatea omului, cine socoteşte că înlănţuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizaţia noastră ar putea**-**o trăi, acela înţelege că libertatea nu e cu putinţă decât sub condiţia păstrării conştiinţei de unitate şi consistenţei interne a persoanei».

Cum şade mai bine unei profesiuni de credinţă clasice, încheierea ei se înscrie **într-**un prezent etern: „... şi numai conştiinţa că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însuşirii originale pe care natura a fixat**-**o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniştită şi demnă”.

În două texte scrise la scurt interval (*Permanenţa*

frumosului şi *Semnificaţia filosofica a artei*, 1942), Tudor Vianu, fără să renunţe la perspectiva largă, antropologică şi morală de până acum, încearcă să desemneze «o concepţie estetică a lumii». Idealul clasic al omului e recompus din unghi estetic. Abordare ce pare să respecte o realitate istorică; după Tudor Vianu, experienţa estetică a stat la baza unificării acelei «treimi de scopuri» care au mobilizat de atâta vreme energiile spirituale ale umanităţii: Binele, Adevărul, Frumosul. Însăşi simultaneitatea acestor valori nu reprezintă altceva decât tot o permanenţă clasică. Ideile, imaginile sensibile, tendinţele morale se unesc sub semnul estetizator al *armoniei*. «Taină măreaţă şi delicată» cosmosul grec e dat ca exemplu al acestei unificări realizate prin frumuseţe.

La fel de bine **s-**ar putea însă spune că experienţa filosofică a adevărului a produs unitatea culturii antice, pierdută lapoi prin infinitul religios creştin şi, mai târziu, prin acela al ştiinţelor. Abia în epoca modernă, credem noi, încercarea de refacere a unităţii spirituale aparţine artei.

În orice caz, Tudor Vianu persistă în a sublinia «rolul regulator al sentimentului frumuseţii» şi în cultura şi în viaţa modernă. Cu acest prilej dezvoltă el ideea preţioasă a înnobilării muncii umane prin măiestria profesională, prin efortul de armonizare căruia arta îi poate servi drept model. Munca cea mai umilă poate deveni ea însăşi o artă, în măsura în care tinde spre perfecţiunea obiectului finit: «Cel mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat şi înălţat ca un artist, dacă năzuieşte să dea produselor minţii sau mâinilor sale desăvârşirea lucrurilor frumoase».

jWeea prestigiului artistic al lucrului bine întocmit trebuie însă pusă în legătură cu o alta, pe care Vianu nu oboseşte **s-**o evidenţieze de**-**a lungul operei, de la *Estetica* până la *Tezele* (*postume*) *ale unei filosofii a opereiy* ideea artei înţelese ca o formă a muncii. Abia în acest fel relaţia

intimă, preconizată între artă şi muncă, îşi dobândeşte adevărata ei semnificaţie şi se constituie «a un principiu axial al întregii sale activităţi. Lucrătorul-artist şi artistul laborios – iată soluţiile lui de integrare pe baze estetice.

Arta îi apare lui Tudor Vianu ca «rezultatul Cel mai desăvârşit al muncii omeneşti», ceea ce deplânge la unele direcţii din poezia contemporană este tocmai divorţul între artă şi muncă. (*Asupra ideii de perfecţiune în arta* – comunicare la al II-lea Congres de Estetică, Paris, 1937). Esteticianul înţelege creaţia ca pe un efort îndreptat conştient spre un scop, nu crede în inspiraţie mai mult decât în invenţia logică, lucidă, criticul preţuieşte pretutindeni unde îl află «meritul omenesc al muncii şi continuităţii».

Îndemnul clasicist nu se recunoaşte însă numai în cultul «artei» şi al efortului creator, dar şi în încercarea de a descoperi un sens estetic al vieţii prin totalizate şi asumare, împotriva autonomizării suficiente a estetismului. Fără să confunde valorile, şi în cea mai pură tradiţie clasică, energia spirituală a autorului se mobilizează contra «josniciei estetice a cadrului comun», pentru «restabilirea contactului mulţimilor cu arta».

Intuiţia profundă a esteticianului surprinde însă în chiar închegarea armonică, în perfecţiunea sferică limitată, o oboseală, o insuficienţă. [Frumuseţea închisă în sine invită la pasivitate. De aceea «epocile de clasicism perfect au fost urmate de romantismul tulbure frământat, mustind de viaţă nouă-...

Dar ceine sfărâmă armonia o face pentru a o recâştiga la alt nivel... Conflictul nu poate fi un scop. Ţinta finală este tot armonia, întrezărită prin vălul tulbure al agitaţiei, preferate o singură clipă.

Se poate deduce din această formulare că romantismul însuşi nu e decât tot un clasicism întrezărit, îndepărtat, amânat. În acest chip, nelipsit de complexitate

dialectică, îşi afirmă Tudor Vianu credinţa în stabilitatea criteriilor de armonie, în «permanenţa frumosului».

Cum **s-**a putut deja remarca, armonia pe care o închipuie Tudor Vianu nu este dată, ci câştigată, «nu se găseşte la începutul lucrurilor şi al proceselor ci la sfârşitul lor». Armonie universală, călăuzind nu numai cultura, dar şi natura, armonie prefigurată în «cosmosul» grec. Modelul ei extern îl constituie arta, «singurul produs omenesc», care, după T. Vianu, aduce la îndeplinire ceea ce pentru alte sfere ale activităţii umane este încă o ţintă îndepărtată.

Modul clasic în care îşi reprezintă Tudor Vianu spaţiul artistic este, o dată mai mult, vizibil în această nemişcare monadică: «Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenţei lor să se schiţeze vreo colisiune, ca tot atâtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putinţa de a se stânjeni reciproc...».

La fel, concepţia despre operă ca unitate în varietate, care nu întâmplător apelează la Aristot, Vitruv ori Leon Battista Alberti. (De altfel în fragmentele citate din aceşti autori clasici, în acordul necesar dintre părţile operei şi întregul ei, structuraliştii de azi găsesc anticipări preţioase.)

Superlativul aprecierii unei opere se confundă la Tudor Vianu cu «sentimentul unei stringenţe absolute, a unei coerenţe inalterabile». În ciuda unui «simţ modern pentru relativitatea lucrurilor», el concepe opera de artă ca pe un sistem închis, imuabil, veritabil «pod eleat»: «în fluctuaţia universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decât este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decât aceea pe care o are».

Efect al libertăţii, opera are drept efect necesitatea: «Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă şi acest produs pe care trebuie să**-**l atribuim libertăţii,

pentru că nimeni nu-l constrânge pe artist să creeze, în afară de propria lui pornire, este în acelaşi timp produsul cel mai necesar din lume, pentru că nu putem nici clinti, nici schimba ceva din el».

Coerenţa şi organicitatea operei nu înseamnă decât alte nume date cosmicităţii ei. De această cosmicitate a artei nu e străin caracterul ei filosofic.

Dar cosmicitatea artei este încă un mod de a descoperi esteticitatea cosmosului. Ordinea naturală **s-**a impregnat, desigur, în opera de artă, dar imaginea artistică **s-**a răsfrânt, la rândul ei, asupra naturii. Aşa încât, prin**tr-**o inversare de raporturi, din nou clasică în esenţa ei, Tudor Vianu crede «mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului (...) în loc de (...) armonia cosmică a operei de artă».

Arta este situată deci, în centrul lumii, ca un alt soare, «perfecţiunea organizării ei» oferă un model de armonie universului întreg. «Întregul proces al lumii se sileşte către perfecţiunea artei» – adaugă el, văzând în operă un «adevărat program al vieţii spirituale».

Integrarea armonioasă a universului e prefigurată prin actul creator. În aceasta constă, de altfel, şi semnificaţia filosofică a artei, după Tudor Vianu, «în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefigutaţia ţintei generale către care se sileşte întregul univers, cu reuşite deocamdată parţiale şi instabile».

«Semnificaţia filosofică a artei – continuă el – se completează apoi pentru cine ştie să înţeleagă că în armonia ei este configurat însuşi destinul glorios al spiritului».

Se poate ou uşurinţă observa în astfel de texte cum vechiul principiu al Kalokagathiei trece în acela mai vast al Pankaliei, al unei esteticităţi universale în cadrul căreia arta joacă un rol metafizic prefigurator.

Că o asemenea «înţelegere estetică a lumii» nu are

nimic comun cu estetismul îngust, este, ne place să credem, prea evident. Să mai amintim totuşi modul echilibrat şi complex în care rezolvă autorul nostru raporturile între filosofie şi poezie[1], ori demonstraţia făcută în prelungirea punctului de vedere schillerian cu privire la cucerirea unei atitudini morale din perspectiva artei: «Valoarea morală se dezvoltă spontan din trăirea valorii estetice şi împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede (...) pentru a dovedi chipul în care valorile coincid şi se unifică în interiorul structurii sufleteşti» (*Filosofia culturii*, Publicom, ed. II-a, 1945, p. 101).

Dar poate că nimic nu e mai semnificativ în acest sens decât felul în care e fixată misiunea artistului în lumea contemporană. Gravitatea însăşi cu care concepe angajarea acestuia îl face pe Tudor Vianu să nu-i condiţioneze reuşita de respectarea strictă a normelor şi formelor unui clasicism îngust: «Desigur, spune el, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumuseţea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului».

Frumuseţea armonioasă e resimţită ca o limită. Ea se dovedeşte inaptă să dea semne despre «conţinutul de fapt al lumii», faţă de care riscă mereu să fie săracă şi perimată.

Este aceasta o limită, nu – numai a artei olasice, dar a artei dintotdeauna şi de astăzi, indiferent de gradul ei de deschidere. Necesitatea unei mai largi cuprinderi existenţiale îl face pe Tudor Vianu să revizuiască tacit şi să depăşească din mers un ideal clasic” Înţeles ca o structură armonică eternă, ca o ficţiune sustrasă devenirii.

Clasicismul e părăsit şi recâştigat însă, în aceeaşi clipă, căci, dacă arta trebuie să se deschidă spre a cuprinde «toate contrastele naturii şi vieţii», ttot ea

---

1 V. Tudor Vianu, Filo soţie şi poezie y Bucureşti, Editura enciclope- dică română, 1971.

trebuie să le supună unor forme organizate cu stricteţe

Conceptul clasic al luF Tudor Vianu se îmbogăţeşte, se nuanţează, tinzând să integreze şi aspectele raţionale şi anarhice ale vieţii, contrazicerile ei fecunde. Dacă înţeleg bine demonstraţia lui, formele artei nu trebuie să fie închise, dar desăvârşite. Lumea nu este desăvârşită, pare să spună el, dar opera de artă trebuie să fie, tocmai spre a-şi îndeplini funcţia de exemplu şi îndemn.

«Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumuseţea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-şi domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu stricteţe, de a obţine un lucru desăvârşit». Mai mult decât oriunde e vizibilă aici identificarea clasică a frumuseţii cu perfecţiunea.

Tocmai pentru că o înţelege ca perfecţiune concede criticul să excludă frumuseţea din sfera de cuprindere a artei, tocmai pentru că asimilează perfecţiunea cu frumuseţea face din ea condiţia indispensabilă a artei. Altfel spus, el exclude frumuseţea ca obiect, frumuseţea obiectului real, spre a o recâştiga prin perfecţiunea obiectului artistic.

Răspunderea artistului apare agravată de singularitatea şansei lui: «*O* operă de artă nedesăvârşită este (...) nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni nu o mai poate reface şi desăvârşi, dar şi o adevărată înfrângere a spiritului în năzuinţa lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum».

Să recunoaştem că rareori în istoria ideilor estetice responsabilitatea creatorului a fost definită cu o mai nobilă severitate, cu o mai generoasă fervoare.

CLASICISM, ROMANTISM, ACTIVISM

Actualitatea permanentă pe care încearcă **s-**o dea Tudor Vianu idealului clasic, sensul activ şi nu contemplativ al acestui concept, se verifică şi în referirile sale directe la anumiţi autori, alegerea lor fiind, înainte de

toate, reprezentativă în sine. E simptomatic faptul că ţine să-şi ilustreze programul clasic cu nume ce nu aparţin nici clasicismului antic, nici celui francez din secolul al XVII-lea. El se apleacă asupra unor scriitori sau filosofi mai aproape de noi, a căror personalitate se formulează de fiecare dată prin**tr-**o re-formulare a clasicismului. Este evident că autorii luaţi în discuţie aparţin unui *neoclasicism* care încearcă să reducă incompatibilităţile dintre vechile comandamente şi solicitările vieţii moderne. Programul acestuia este, prin forţa împrejurărilor, mai complex, mai suplu, mai capabil să întâmpine mişcarea şi contradicţia.

Nu întâmplător, o atenţie de prim ordin i se acordă lui Goethe ca figură rezumativă. Acesta e văzut în efortul izbutit de a provoca o fuziune armonioasă tendinţelor celor mai contradictorii ale gândirii şi sensibilităţii sale. Clasicismul său vrea să-şi anexeze transformismul, viziunea sa este dinamică şi ordonatoare în acelaşi timp. Specialitatea în înţelesul lui Goethe reprezintă «un factor de integrare» şi observaţiile lui Tudor Vian-u referitoare la Wilhelm Meister atrag atenţia tocmai asupra acestei fericite îmbinări: «Dacă Wilhelm Meister ajunge şi se stabileşte **într-**o specialitate, împrejurarea nu se datorează cumva dorinţei sale de a renunţa la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza şi închide această plenitudine **într-**o unitate limitată, în care acţiunea şi eficacitatea ei să se producă mai bine…».

Conceptul goethean al personalităţii ar putea fi la rândul lui invocat aici. Personalitatea este «binele suprem» pentru Goethe – cum prea bine se ştie – dar el recomandă cultivarea ei nu prin disociere individualistă, ci prin integrare armonioasă, responsabilă. «Calităţile trebuie să ni le cultivăm, spunea, nu particularităţile». Modelul clasic e vizibil în acest întreg armonios şi limitat pe care-l constituie personalitatea în accepţia ei goetheană.

Felul în care comentează Tudor Vianu idealul faustic este, iarăşi, cât se poate de instructiv în ce priveşte opţiunea sa clasică. El îi recunoaşte mai întâi lui Goethe meritul de a-l fi modelat după posibilităţile omului obişnuit – contribuind astfel la «dezeroizarea valorilor morale» în epoca modernă. Reproşul său covârşeşte însă aprecierea: pragmatismul soluţiei faustice i se pare lui Tudor Vianu că «lasă nesatrsfăcută aspiraţia omului către absolut şi etern». Idealul către care se îndreaptă aspiraţiile lui este unul opus atât lui Goethe cât şi (din nou) lumii moderne – perfecţionarea interioară în funcţie de criterii transcendente şi eterne.

«Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei», scrie Vianu, arătând că ea depăşeşte atât raţionalismul iluminist, cât şi subiectivismul romantic.

Se poate deduce de aici că neoclasicismul în ansamblul lui a îndeplinit un asemenea rol corectiv în diferitele etape ale formării culturii europene moderne. Deducţie pe care activitatea unor Croce ori Valéry o confirmă cu prisosinţă. De altfel ei au fost cu toţii – şi nu întâmplător, desigur – mari admiratori ai lui Goethe, nu numai ai clasicismului greco-latin sau francez.

Ceea ce preiau autorii mai noi din moştenirea antică ori goetheană este valoarea disciplinei înţelese ca auto-limitare, cultul muncii şi al profesiei ca atare, respingerea «inspiraţiei» haotice şi a diletantismului sentimental. Pentru artişti de factura lor, între creaţie şi conştiinţă nu există nicio incompatibilitate. Tudor Vianu apreciază la Goethe, la Schiller şi la «alţi mulţi din poeţii clasicismului», tocmai această capacitate de «a transforma în problemă şi de a răsfrânge intelectual propria înzestrare artistică», fără a o altera.

Tocmai de aceea vagul, incertitudinea, spontaneitatea oarbă, lipsa de procedee generale,

reprezintă pentru ei defecte dintre cele mai repulsive. Pentru toţi aceşti autori (nu numai pentru Valéry) opera apare ca o «colaborare a omului întreg». Ea este «un lucru, sfârşit, definitiv, material».

Formei artistice şi literare i se restituie astfel prestigiul ei clasic. Principiul imitaţiei e corectat de acela al stilului, «a crea artistic (...) înseamnă a nimici viaţa în principiul ei». Estetica neo-clasică e o estetică anti-naturalistă. Stilizarea clasică a imitaţiei, stricteţea formei, seninătatea artistului clasic, rezultată din stăpânirea lucidă a mijloacelor artei sale, au putut crea fie o impresie de artificialitate, fie una de superficialitate. Analizele lui Tudor Vianu vor să servească «unei alte evaluări morale», să pună în lumină o «mai adevărată psihologie a clasicului»: «... mulţimea inhibiţiilor, a restricţiilor şi prescripţiilor, care au caracterizat totdeauna clasicismul, dovedesc mai degrabă că artistul clasic nu este fiinţa devenită generoasă prin euforie, capabilă să se abandoneze, să depăşească şi să înece limitele şi imperativele în fluxul năvalnic al fericirii de a trăi». Relaţia strânsă pe care o concepe Valéry între libertate şi rigoare, între reuşita unui act creator şi obstacolele întâlnite şi întrecute, este invocată ca o mărturie exemplară.

Seninătatea clasică nu se confundă cu optimismul facil, impersonalitatea nu exclude, aşadar, implicarea. Cu o aplicaţie care nu poate fi decât reflexivă, Tudor Vianu dezvăluie substratul moral, existenţial, al programului clasic, fundamentele unei opere în experienţa biografică. Şi o face deseori chiar împotriva intenţiilor declarate ale autorilor respectivi. Sub propoziţiile unei «estetici mândre», ca aceea a lui Valéry, el întâlneşte «un amarnic sentiment al existenţei»; cutare episod din viaţa lui Croce, «trebuie să-i fi sugerat credinţa că rezultatele cele „mai generale ale speculaţiei îşi împlântă rădăcinile în câte o experienţă particulară şi că generalul eu particularul se

găsesc **într-**o relaţie de adâncă întrepătrundere».

Ideea dependenţei operei de biografie pare să contrazică impersonalitatea clasică, fiind mai aproape de concepţia romantică pentru care lirismul este consubstanţial artei, orice formă a ei fiind o confesiune mai mult sau mai puţin acoperită.

Idealul personalităţii integrale şi unitare, aşa cum îl înţelege Tudor Vianu la autorii clasici, interzice o separaţie radicală între viaţă şi operă. În concepţia lui, clasicismul înseamnă, printre altele, tocmai această unitate a personalităţii, regăsită atât în etapele vieţii, cât şi în compartimentele operei. Iată de ce ideologia puristă a unui Flaubert ori Mallarmé **–** în fond nişte neoclasici **–** departe de a fi considerată ca atare, e amendată pentru estetismul ei. În acelaşi sens trebuie apreciată aprobarea dată de Vianu ideii goetheene despre «poezia ocazională», precum şi observaţia că «ocazia lui Faust este chiar viaţa lui Gqethe în întregimea ei». De unde şi măreţia umană a poemului «pentru care nu există \nicio analogie în literatura mai nouă».

Prin relaţia pe care o stabileşte între opera şi biografia autorilor clasici, Tudor Vianu urmăreşte să dovedească autenticitatea mesajului lor. El va prelua, desigur, de la Croce şi Valéry, distincţia, care e a oricărui neoclasicism, între personalitatea empirică şi aceea totalizată artistic, dar fără **s-**o absolutizeze, încercând, dimpotrivă o reconstituire a unităţii globale.

Ideea unităţii dintre biografie şi operă, pe care îi place **s-**o recunoască la toţi autorii clasici, îl face pe Tudor Vianu să introducă în această ordine specială de preocupări şi activitatea. unor filosofi ca Nietzsche şi Pârvan. Amândoi au fost, de altfel, mari admiratori şi restauratori ai antichităţii, critici severi ai mentalităţii moderne. În acelaşi timp, amândoi se despart, prin absolutismul lor individualist, de norma clasică. Morala

amândurora este eroică, pentru unul ca şi pentru celălalt filosofia este «o formă de viaţă». Este ciudat cum scriind despre ei la un interval de timp destul de apreciabil (despre Pârvan în 1927, despre Nietzsche în 1934) şi fără să-şi propună vreo comparaţie, Tudor Vianu izbuteşte să sugereze, în ciuda unor prea evidente deosebiri, o asemănare ce decurge tocmai din felul de a se raporta la idealul clasic.

Din raportarea lui proprie la acelaşi ideal decurg şi rezervele lui Tudor Vianu faţă de iniţiativele lor. Este ceea ce se întâmplă mai ales în cazul lui Nietzsche: «Dar deşi Nietzsche aparţine prin stilul eroic al vieţii şi gândirii sale tipului antic, o deosebire de seamă îl separă de gânditorii vechi. Mai toţi, printre aceştia din urmă, căutau să prelungească doctrina în viaţă, dându-i acesteia ceva din armonia raţională a celei dintâi (...). Filosofia pare pentru toţi aceşti gânditori un instrument în slujba instinctului lor de conservare morală. Nietzsche n-a dorit însă niciodată să-şi conserve viaţa prin filosofie, ci tocmai s-o piardă...».

Încheierea lui Vianu este cât se poate de fermă, în frazele lui recunoaştem nu numai măsura clasică dat şi o anumită – exactă şi funestă – profeţie: «Puternica afirmare a vieţii, scăpărată din aforismele lui, a rămas nedezlegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este din această pricină parţială şi trebuie întrecută. Influenţa pe care ea a exercitat-o n-a fost fericită decât atunci când s-a aplicat pe întinderi mărginite. Când a fost totală, stăpânind întregimea unui caracter sau unei acţiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate».

Cum s-a putut observa din discuţia de până acum, poziţia lui Tudor Vianu nu este uşor reductibilă înlăumtrul acestui clasicism la care aderă cu toată fiinţa sa. Clasicismul său e unul care se vrea actualizat, dar nu ignorând, ci integrând evoluţia de până acum. Un clasicism care nu evită, ci înfruntă «nuanţele iraţionale ale vieţii»,

încercând să le reducă. Un clasicism pentru care romantismul, de pildă, există.

În mod paradoxal, tocmai această asimilare a experienţei romantice îl apropie mai mult de clasicismul antic decât de cel modern francez, al cărui rigorism diferenţiator (de genuri şi de funcţii) nu îl preia, al cărui didacticism îi repugnă până la a nu recunoaşte farmecul (înţeles prea bine de Călinescu, de pildă) al poeziei gnomice. La fel, faptul că nu admite opoziţia tipic neoclasică între «formă» şi «viaţă», nici pe aceea între autor şi om, arată că, în concepţia lui, vechiul clasicism găseşte un loc fecund de întâlnire cu romantismul. Chiar şi atitudinea lui faţă de idealul faustic poate fi mai bine înţeleasă în acest context.

Tudor Vianu recunoaşte distincţiile neoclasicismului, dar nu şi opoziţiile lui. Artistul monoman, aprofundâ**ndu-**şi arta în totală izolare, este echivalat **–** surprinzător **–** cu «diletantul»: «Ceea ce contribuie să facă pe un artist „diletant „nu este lipsa de specializare a anumitor atitudini şi funcţiuni, pe care o deplângem în diletantismul ştiinţific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se «opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa».

Nu precizarea specialităţii îl nemulţumeşte, deci, *pt* Tudor Vianu, ci reducţia personalităţii. Separaţia valorilor în epoca modernă i se pare un fenomen crepuscular şi din acest punct de vedere combate el iluzia progresului, semnalând pierderile esenţiale suferite pe parcurs. (Cf. *Religia, filosofia şi arta în epoca specialităţilor*, în voi. *Filosofie şi poezie, 1937*). Problema specializării moderne care îl preocupase şi în volumul anterior *Generaţie şi creaţie* (1936) este reluata în *Filosofia culturii* (1946), unde e propus tipul *specialistului cu orizont* ca o soluţie ce satisface atât nevoia diferenţierii cât şi pe aceea a plenitudinii umane. Tot acolo se edifică un concept de

cultură ca umanizare continuă a naturii: îndrumarea clasică nu mai trebuie subliniată.

Reprezintă idealul clasic pentru Tudor Vianu un refugiu în trecut ori în atemporal? Este el o formă de reacţiune ori de evaziune? Fără îndoială că nu. Autorul doreşte să facă din el un sistem stabil de referinţă pentru prezent, neînţelegând să păstreze consecvenţa lui abstractă cu preţul înstrăinării de viaţă.

Tudor Vianu crede în valori spirituale eterne pe care le *opune* însă, adică le *implica* unei lumi istorice concrete, încercând să-i corecteze excesele. Idealul său clasic nu trebuie, aşadar, considerat în sine, ci în raportarea lui continuă la dimensiunile prezentului, în *dialogul* pe care-l angajează cu exigenţele lui. El nu se vrea o ficţiune a-temporală şi a-spaţială, ci o prezenţă eficientă. Aşa cum singur o mărturiseşte (în prefaţa scrisă în 1934 la *Idealul clasic al omului*), autorul îşi publică profesiunile de credinţă în favoarea clasicismului «cu însufleţirea sporită de conştiinţa că întărirea temeliilor clasice ale culturii noastre e unul din mijloacele care o pot apăra cu cel mai mare succes de primejdiile care o ameninţă din atâtea direcţii».

El crede, aşadar, în eficienţa unui program de aprofundare clasică a literaturii române şi, în acest sens, militează pentru profesionalizarea scriitorului, pentru echilibrarea conştientă a mijloacelor lui, încurajează dezvoltarea genurilor şi a temelor obiective, salută progresul literaturii de idei. Recunoaşte «suflul de temeinicie» pe care l-a adus junimismul la noi şi are nostalgia lui ca «disciplină de viaţă».

Ca îndrumător cultural, Tudor Vianu încearcă să păstreze o dreaptă măsură între orientări contradictorii. Încă din 1928 el vorbea despre o «criză lirică», denumind astfel nu o criză a lirismului, ci una a culturii, datorată abundenţei lirice. Neîncrederea lui în lirism, înţeles ca

estetism minor, ca izolare artificială de consistenţele vieţii, este, desigur, o atitudine clasică. Nu mai puţin discreditarea «zelului experienţialist» manifestat în proză în dauna scrupulului artistic (*Ce* **s-***a schimbat în literatura romană*).

La prima vedere, nimic mai deosebit decât lirismul şi «experienţialismul», unul la distanţă de viaţă, celălalt de artă. În realitate, ambele reprezintă direcţii anti-clasice, intervenţiile criticului fiind comandate de acelaşi imperativ al unităţii între artă şi viaţă. Peste aproape două decenii, George Călinescu în *Sensul clasicismului* (1946), nu va spune altceva.

Fără îndoială că referinţele de factură clasică ale lui Tudor Vianu la literatura Tomână sunt mult mai numeroase decât ne stă în putinţă să ne dăm seama acum şi, înainte de orice, înseşi valorile şi virtuţile pe care le promovează sunt semnificative.

Activismul – concepţie generală pe care el încearcă **s-**o aplice în cadrele culturii naţionale observă tot principii clasice, voind să suplinească astfel o absenţă constitutivă. Clasicismul, în versiunea lui Tudor Vianu, este unul integrator şi activ, funcţia permanentă pe care i-o preconizează autorul în cultura europeană şi românească modernă se răsfrânge – cum stă bine unui clasic adevărat – asupra propriei sale gândiri şi activităţi.

ÎNCERCARE DE PORTRET

«*Wie alles sich zum Ganzen webt*» Goethe

Problematica estetică reprezintă pentru Tudor Vianu un mod de a accede la problematica omului şi exegeza însăşi trebuie, credem, să ţină seama de acest răsunet interior. Reflecţiile grupate sub titlul *Filogeneza idealului*, ori altele din cuprinsul volumului publicat în plină activitate creatoare, *Transformările ideii de om* (Cultura naţională, 1946) ar putea fi citate şi analizate pe larg aici, deşi toate textele autorului se deschid cu egală predilecţie

şi aplicaţie în planul observaţiei morale, această prelungire intenţionată fiind singura tentaţie pe care nu şi-o reprimă, din multele ce-l vor fi încercat la început.

Să încercăm, aşadar, să desluşim liniile unui portret al omului clasic care a fost Tudor Vianu, să-i privim opera nu numai în tranzitivitatea, dar şi în reflexivitatea ei. Cum se manifestă clasicismul lui în afara unor referinţe directe, ce ecouri găseşte ori provoacă acesta în intimitatea unei structuri morale, cât din el trece **într-**o concepţie proprie despre lume, **într-**o atitudine faţă de existenţă?

Edgar Papu, discipol şi, în acelaşi timp, emul al lui Vianu prin strălucirea intuiţiilor lui sintetizatoare, a remarcat odată spaţializarea pe care o închipuie de obicei gândirea maestrului. «Tudor Vianu îşi geometrizează spaţial obiectul» – nota el – iar exemplele invocate sunt convingătoare. Aş adăuga un argument mai general în favoarea acestei păreri, şi anume însăşi apropierea mai mare a esteticii lui Vianu de *Kunstwissenschaft* decât de filosofia artei.

Într-un studiu al meu mai vechi observam că la Tudor Vianu «istoricul» tinde să se confunde cu «logicul», că metoda lui e «mai degrabă deductivă decât inductivă». Cred că aducerea istoriei la logică poate fi interpretată ca o spaţializare a succesiunii, după cum deducţia presupune întotdeauna o înţelegere în spaţiu a lucrurilor. Că o asemenea perspectivă este clasică în fundamentele ei, aproape că nu mai e nevoie să precizăm.

Mai important de observat ar fi faptul că, deşi autorul trasează întotdeauna un cadru exact al discuţiei, un contur net al ideilor, liniile desenului se îngroaşă, parcă, înăuntru, sugerând o convergenţă şi un centru emanator. Relieful moral al dezbaterii teoretice angajate de Vianu ne va interesa în continuare, locul în care analiza lui la obiect se desăvârşeşte, iar personalitatea lui se manifestă mai nestingherit.

Rigoarea logică ori spaţializarea nu au, deci, nimic exterior şi comod la Tudor Viamu, ele reprezintă modul său propriu de a înţelege problemele, după cum trecerea în planul moral reprezintă modul său de a le asuma. Discuţia rămâne teoretică şi abstractă, climatul ei impersonal şi auster, un portret se poate citi totuşi printre rânduri, impersonalitatea se arată a fi a cuiva.

Ideile autorului le regăsim scufundate în implicitul unor atitudini sau reparcurse în confesiuni. O propoziţie aproape întâmplătoare din**tr-**o pagină de memorialistică (*Generaţia mea*, Opere, vol. I) sună astfel: «Estetica era pentru mine un moment constitutiv al întocmirii mele interioare». Cât despre critică, ea îi apare autorului ca un act prin excelenţă moral, în opoziţie cu criteriile profesionale estetice la care e nevoită să apeleze. De unde şi motivele demisiei lui timpurii, exprimate în cunoscuta scrisoare adresată lui Eugen Lovinescu. Utopia unei simpatii universale e propusă acolo în locul gestului, apreciat ca prezumţios, al judecăţii critice: «Plini de griji ne-am apleca unul asupra celuilalt nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înţelege; pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia din noi». Exemplară din perspectivă clasică nu e atât concepţia în sine a autorului, cât respectarea ei în practica lui intelectuală. Literatura noastră a pierdut în felul acesta un profesionist al criticii; nu şi o conştiinţă comprehensivă.

Ideile autorului îşi găsesc o acoperire în faptele lui, ele sunt «idei trăite». Tudor Vianu înţelege să se implice în dezbaterea teoretică, să se angajeze personal în concluziile ei şi nu întâmplător perseverează în a descoperi chiar şi în operele autorilor clasici urme ale experienţei lor biografice, ca tot atâtea semne de autenticitate şi consecvenţă. *Opera autentificată prin viaţa* – acesta este principiul pe care-l urmăreşte şi care-l însufleţeşte. Suntem ca atare îndreptăţiţi să căutăm la el un clasicism

interiorizat **într-**o ţinută morală, deductibilă din**tr-**o gesticulaţie intelectuală caracteristică.

T. Vianu – *Ştefan şi centaurul*

Ceea ce se observă mai întâi la Tudor Vianu este ca *armonia* se traduce prin *armonizare*. În toate lucrările lui, el este în căutarea unei identităţi profunde a lucrurilor, în ciuda deosebirilor superficiale. Subtextul clasic al acestei tendinţe îl dă ideea că întotdeauna ceea ce uneşte este mai profund şi mai durabil decât ceea ce diferenţiază. De aici tendinţa de a reduce deosebirile, contradicţiile, opoziţiile, de a găsi un loc de întâlnire în care fiecare termen să se recunoască, eliberat de excese şi de prejudecăţi. Viaţa disciplinată prin muncă, înţelegerea prin disciplinare nu înseamnă altceva decât un efort, repetat la toate scările existenţei), de eliminare a exceselor şi a inconsecvenţelor.

«Peste ce dezbină (el) a fi (a) ce **s-**acordă». De aceea, chiar comparaţia ideologică nu reprezintă pentru el asemănare surprinzătoare, fulgurantă, ci armonizare dificilă a contrariilor. Nu o dată încearcă să găsească un loc fecund de întâlnire unor categorii reputate ca opuse, a căror opoziţie stă chiar la baza constituirii lor. Astfel, printre altele, aşază între raţionalism şi istorism activismul, sau înţelege cultura nu ca o conformare la natură, nici ca o împotrivire, ci ca o întregire a ei.

Ceea ce ne interesează în acest pian al discuţiei este actul în sine al apropierii. Tudor Vianu excelează nu atât prin acuitatea disocierilor, cât prin adâncimea asocierilor lui. Am putea spune chiar că locul creaţiei sale se află tocmai în această punte întinsă între diverse domenii de cercetare, poziţii spirituale ori laturi ale aceleiaşi – contradictorii – personalităţi.

El însuşi când se angajează ca parte **într-**o dezbatere tinde mereu spre un acord, spre alianţe ideologice, evitând, de regulă, nu numai formele violente ale contrazicerii, dar însăşi polemica. Tudor Vianu a înţeles să

se afirme nu prin delimitări şi negaţii spectaculoase, ci pe calea, mult mai dificilă, a sintezelor şi a echilibrărilor complexe. El **s-**a abţinut să simplifice, să reducă punctele de vedere contrare pentru a face loc privilegiat propriei păreri. Nu şi**-**a câştigat autoritatea prin gesturi de apăsată diferenţiere, prin puncte de vedere violent subiective. A încercat, dimpotrivă, să se impună prin construcţie înceată dar sigură, prin reluarea din diverse unghiuri a unor teme fundamentale, prin acoperirea unor necesităţi. Nimic nu-i repugnă mai mult decât anarhia subiectivităţii, stridenţele şi asperităţile individuale trecute ca atare în actul de cultură.

Criticul de idei încearcă mereu să se obiectiveze şi unul din reproşurile cele mai grave pe care le poate aduce unei teorii sau unei persoane este acela de parţialitate. Demersul său intim fundamental este unul de *impersonalizare*, de trecere a spontaneităţii prin sita raţională a unor criterii din afară şi de deasupra. Ponderat şi prudent, el verifică valabilitatea ipotezelor sale prin posibilitatea lor de a se lega, de a se articula în succesiunea altora, de a le prelungi pe acestea, de a li se face ecou.

În acest sens trebuie amintită obişnuinţa lui de a pleca de la câştiguri anterioare ale cercetării, plăcerea lui de a aborda probleme istoriceşte constituite. Este aproape frumos, recuperabil în ordine estetică adică, gestul său de a se înscrie **într-**o continuitate a efortului studios, act aproape ritual în care se verifică modestia lui funciară şi totodată intima îndrumare clasică. Mi**-**l închipui întinzând mâinile **–** catene abstracte în răspântia ideilor **–** gest de sociabilitate şi de răspundere **–** pentru a primi, a îmbogăţi şi a transmite.

În cultura română, ai cărei protagonişti şi**-**au formulat nu o dată propriile teme şi propriile păreri ignorând, minimalizând sau contestâ**ndu-**şi adevăraţii

predecesori, atitudinea lui Tudor Vianu capătă însemnele excepţiei, postura lui constituind un model infinit distant de probitate şi demnitate intelectuală.

Despre Tudor Vianu se poate spune ceea ce el însuşi a spus despre Vasiile Pârvan, că «opera gânditorului este fixată între limitele activităţii profesorului». Această funcţie corespunzând unei înclinaţii sau, mai bine zis, unei vocaţii, are importante consecinţe de ordin structural.

Un auditoriu e avut mereu în vedere, dar nu în planul efectelor exterioare ale discursului. Profesorul îşi pregăteşte întotdeauna studenţii pentru încheierile lui care – în clipa rostirii – apar ca simple şi fireşti; chiar atunci când sunt noi şi îndrăzneţe, el le pune un bemol sau le conferă generos o ereditate străină.

Paradoxul este în genere evitat; când e întâlnit, e reparcurs pe larg: profesorul are decenţa de a reduce dificultatea problemelor şi, implicit, grandoarea lor aparentă. Nu urmăreşte nicio clipă să epateze, să dea impresia inaccesibilităţii sale ca persoană şi ca instituţie. Respectul pe care-l impunea era fără distanţă, autoritatea lui se baza pe bunăvoinţă. Contrastul stabilit cândva (în *Icoana omului în clasicism şi romantism*) între admiraţia fără înţelegere – forţată prin şoc şi perplexitate – şi stima clasică, devine abia acum semnificativ şi pilduitor.

Rareori o personalitate mai puţin ostentativă ca Tudor

Vianu. I-a displăcut orice retorică a personalităţii. Există, însă, la el, un retorism didactic, nu al frazei, cât al construcţiei, care constă în formularea răbdătoare a tuturor etapelor problemei, a implicaţiilor ei logice şi istorice, în reveniri şi rezumări. O frază e prezentativă, arborescentă, bogată în paranteze şi nuanţe, ideea ei principală e sintetizată apoi **într-**un termen al unei fraze următoare. La fel, în ansamblul unei cărţi (al unui curs), un capitol e Tedus la câteva principii reluate la începutul

capitolului următor, demonstraţia fiind abia apoi continuată.

Există la Tudor Vianu o plăcere evidentă de a îmbrăţişa din nou materia parcursă, un efort reiterativ şi demonstrativ, un gust al refrenului în contexte noi.

Nevoia de a se face înţeles, de a convinge, de a întipări, îl face să**-**şi premediteze atent nu numai concluziile, dar şi etapele desprinderii lor. Preocupat de devenirea ideilor, el întârzie în fiecare moment în explicaţii genetice încât lasă impresia că îşi concepe discursul invers, concluziile fii**ndu-**i, de fapt, premise. Într-adevăr, textele lui par scrise că rebours», în clipa în care începe să scrie încheierea lui există deja şi redactarea nu e decât o refacere a drumului prin premise coerent atribuite. Se înţelege că această mişcare regresivă vine din poziţia de mediere în care autorul se aşază şi *previzibilitatea* deplină a discursului său nu e cea de pe urmă a ei consecinţă.

Tudor Vianu nu găseşte, ci (se) regăseşte scriind, nu descoperă, ci recunoaşte, nu se încredinţează gândirii lui, o ţine mereu sub observaţie, vrea să o domine, adică să o merite în permanenţă, prin**tr-**o stăruitoare aplicaţie la obiect. Virtute prin excelenţă clasică; el ştie dinainte unde va ajunge, jaloanele fiind fixate, punţile încercate.

Această prudenţă procedurală trece, însă, cu timpul **într-**un fel de inhibiţie teoretică, **într-**o capitulare grăbită de îndată ce protecţia unor surse încetează să mai funcţioneze. Autocenzura provoacă uneori un zbor jos şi dependent al gândirii, făcâ**ndu-**ne să regretăm fantezia oprită şi spontaneitatea înfrântă prin scrupul metodic.

La fel, atitudinea impersonală şi imparţială, pe care e atent **s-**o păstreze mereu autorul, reduce în bună măsură posibilităţile lui de opţiune, favorizând un anume tip de eclectism. Trebuie remarcată, desigur, în acest context, lărgirea şi supleţea vederilor sale, absenţa din cadrele unei gândiri sistematice a oricărui dogmatism. De altfel, este

instructiv faptul că T. Vianu nu opune dogmatismul anarhiei, le opune, în schimb, amândurora «percepţiunea adevărată şi integrală». Giudat cum de nu înrilnim nicio intoleranţă şi nicio greşeală de guist la acest profesor de estetică.

Grija de a face parte dreaptă fiecărei poziţii spirituale, de a o justifica, arătând de unde şi de ce a apărut ocupă un asemenea spaţiu şi solicită o asemenea încordare încât nu o dată soluţia proprie întârzie să se contureze, rămânând eventual să fie dedusă cu inevitabile aproximaţii. Imaginaţia speculativă i-a lipsit autorului spre a trasa un proiect care să-i aparţină în exclusivitate. El riscă foarte greu o ipoteză, nu se avântă în necunoscut. N-a vrut să fie un maestru al posibilului, adică un creator. Prudenţa şi imparţialitatea nu dau idei.

Câte a avut, autorul le-a scos însă din acest teren neprielnic. El a perseverat **într-**o activitate oarecum anonimă, în orice caz ingrată, de stabilire a filiaţiilor istorice, a succesiunilor logice, a afinităţilor spirituale, a urmărit cariera unor idei, le-a aşezat în stratul lor adecvat şi rodnic. Poate să contrarieze ori să nemulţumească sforţarea lui meticuloasă de reconstrucţie, de parcurgere la pas a unor date banale sau evidente. Dar cine tinde spre cuprindere sistematică nu-şi poate îngădui să le nesocotească. Cine are în vedere totalitatea complexă a obiectului despre care dă seama ajunge mai greu să pronunţe o rezoluţie originală.

În orice caz, originalitatea iniţiativelor lui Vianu se cere măsurată după dificultatea lor. A reface traiectoria unor idei, a le conferi un destin, nu reprezintă un act mai puţin original, în ciuda aparenţelor de aservire şi limitare. Bătrânul Vauvenargues era îndreptăţit să creadă că «e mai comod să spui lucruri noi decât să le condliezi pe cele spuse deja».

Vorbind despre Croce, Tudor Vianu remarca «un

patos al conştiinciozităţii şi probităţii intelectuale» care nici lui nu-i este străin. Este ceea ce-l face să-şi aleagă obiectivele astfel încât să nu-i depăşească niciodată posibilităţile. Să-şi controleze întotdeauna virtuţile şi înclinaţiile prin repere obiective. Se vede cu uşurinţă, de pildă, că speculaţia este la el o vocaţie; tocmai de aceea o supune unor teme foarte exacte şi o reprimă de câte ori i se pare că l-ar purta dincolo de rezonabil. El îşi dă singur limite şi, printre altele, îndreptarea la un moment dat către stilistică poate fi interpretată şi ca o încercare de reasigurare, de evitare a tentaţiilor speculative. Ca orice clasic adevărat, Tudor Vianu trebuie să se supună spre a se simţi cu adevărat liber.

Dusă însă până la capăt şi ridicată la termenul ei extrem, acolo unde fiecare calitate sau defect îşi descoperă sufletul adevărat şi patetic, sufletul limitei, această atitudine trece în contrariul ei: supunerea riguroasă devine dominare şi siguranţă. Un sentiment de linişte însoţeşte permanent demersul lui Tudor Vianu, o preluciditate a reuşitei. Dezamăgitoare prin însăşi previzibilitatea ei, ancheta lui îşi onorează întotdeauna promisiunile.

Calmul său nu este numai procedural, dar şi metafizic şi vine din aceea că se simte stăpân pe sine şi orientat în univers. Adecvarea deplină dintre scopurile şi mijloacele lui, conştiinţa efortului bine direcţionat şi credinţa în posibilitatea de cunoaştere a lumii stau la baza echilibrului său interior. Un optimism abstract se desemnează pe deasupra aserţiunilor lui, convingerea ori speranţa că universul e raţionalizabil la infinit. El recunoaşte prezenţa iraţionalului în lume, dar crede în posibilitatea reducerii lui. De aceea misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii.

O componentă de seamă a calmului său metafizic este de natură morală şi rezidă în tendinţa, deja pomenită, de a găsi mereu un acord cu lumea, de a trăi în

conformitate (clasică, nu-i aşa?) cu ea. El a vrut să fie egal lumii şi să-şi descopere propria identitate **într-**o asemenea egalizare. Este, aceasta, o cale infinit mai anevoioasă de afirmare decât aceea a singularizării programatice, în afara criteriilor şi a consecvenţei. Dificultăţile grave apar pentru el atunci când echilibrul spre care tinde e clătinat împotriva voinţei sale. În orice caz, atât cât împrejurările i-au îngăduit-o, şi-a apărat consecvenţa.

Strădui**ndu-**se să stabilească întotdeauna un acord propriu cu lumea, Tudor Vianu nu trăieşte în opoziţie decât cu sine. El se menţine mereu **într-**un plan înalt şi sever, dincolo de reflexe sentimentale ori temperamentale. Dar nu e greu de remarcat, cu toate acestea, o melancolie uşoară, o vagă nostalgie ce sugerează o distanţă interioară. Sunt momente în care autorul nutreşte convingerea secretă că modul său de a oficia, modul său de a fi în lume, nu îl reprezintă deplin. O opoziţie între un eu oficios şi unul latent se lasă bănuită, o nostalgie a virtualităţii, a unui alter ego interzis, a unor posibilităţi refuzate şi trădate tocmai de intransigenţa impersonală cu care sunt refuzate. Melancolia lui Tudor Vianu nu e decât imaginaţia – unui avatar posibil care-şi strigă în el o viaţă netrăită.

Căci Tudor Vianu e, de fapt, un sentimental cu elanurile cenzurate, amânate, un expansiv care şi-a înfrânt «demonii». Un «Epitaf nescris» (din 1940) şi nepus încă în evidenţă de exegeţi aduce o mărturie zguduitoare:

«Când voi muri, nimeni Nu va şti că a murit un – erou – Şi acele lupte, îngropate în mine la **într-**un câmp învăluit de noapte.

Acele lupte fără martori, fără tovarăşi…

Sutele de lupte în care demonii Au fost înfrânţi.

Multele mele osteneli, sângerările mele»…

Fondul acesta afectiv e cenzurat, dar nu eliminat cu totul, reprimarea lui are, paradoxal, o funcţie

intensificatoare în context; el e subordonat demonstraţiei abstracte, făcut să participe la adevărul ei, să-i dea adâncime, pondere, relief.

Melancolia implicitului se dovedeşte a fi, până la urmă, întăritoare.

Unitatea operei şi a personalităţii se poate astfel recompune **într-**un chip mai complex: el e optimist pe un fond sceptic, ajungând prin prudenţă la siguranţă, modestia lui nu e lipsită de orgoliu* imparţialitatea lui nu e tăioasă şi distantă, ci caldă şi înţelegătoare.

În acest echilibru subtil, pe acest dramatism discret stă – credem noi – arta lui Tudor Vianu, al cărei farmec e potenţat prin gravitate morală.

Dincolo de asemenea nostalgii ori melancolii, opţiunea autorului este cât se poate de hotărâtă. Conştient că renunţă la poziţii mai avantajoase de formulare a personalităţii, el înfruntă bărbăteşte riscurile *caii medii*, îşi făureşte un destin prin subordonare. Dar tocmai prin consecvenţa acestei asumări el creează o situaţie destul de rară în istoria culturii în genere (şi româneşti în special) – aceea a unui destin de excepţie formulat pe cale normală.

Tudor Vianu a ţinut să se integreze **într-**o tradiţie, să acopere anumite lacune, să îndeplinească anumite misiuni. Şi-a controlat, în vederea acestui ţel, înclinaţiile şi pasiunile. Pe unde a trecut a făcut lumină. Poate fi consultat şi citat în deplină linişte. În contextul dinamismului propriu culturii noastre, obişnuită să sară etapele, Tudor Vianu rămâne exemplar prin soliditatea contribuţiei sale. El e una din cetăţile care ne lipsesc.

MIRCEA MARTIN

NOTA EDITORULUI

Volumul de faţă reproduce cuprinsul ediţiei originare, *Idealul clasic al omului* (1934) la care au fost adăugate două capitole: *Faust şi civilizaţia moderna* şi *Ideile lui Goethe despre arta* din ediţia a II-a, revăzută şi adăugită,

apărută în 1943, sub titlul *Filosofie şi poezie*. După aceeaşi ediţie au fost transcrise textele. La sugestia lui Mircea Martin, autorul studiului introductiv, au fost adăugate **într-**o *Addenda* două articole cu aceeaşi temă, rămase în periodice: *Kalokagatbia* (*Lumina*, 1916), şi *Icoana omului în clasicism şi romantism* (*Gândirea*, 1926).

Ediţia a fost îngrijită în redacţie, respectâ**ndu-**se formele de limbă şi modernizâ**ndu-**se ortografia. Greşelile de tipar au fost corectate tacit. Toate textele incluse între paranteze unghiulare () aparţin editorului.

E.E.R.

PREFAŢĂ

Am adunat în volumul de faţă câteva din studiile mele, publicate în intervalul dintre 1927 şi 1934. Mişcâ**ndu-**se deopotrivă în sfera de probleme a clasicismului antic şi modern şi legate prin unitatea aceleiaşi tendinţe, studiile care urmează cereau prezentarea lor laolaltă. M-am hotărât deci la întrunirea lor, cu însufleţirea sporită de conştiinţa că întărirea temeliilor clasice ale culturii noastre este unul din mijloacele care o pot apăra cu mai mult succes de primejdiile care o ameninţă din atâtea direcţii. Se vor găsi desigur cititori cari vor resimţi paginile care urmează ca pe nişte adevărate *consideraţii inactuale*. Autorul le retrimite însă în lume, cu speranţa că ele vor găsi şi pe aceia, bucuroşi de a afla un gând închinat unităţii şi integrităţii omului, demnităţii şi nobleţei lui.

IDEALUL CLASIC AL OMULUI

Cine încearcă să gândească noţiunea «om», să lege de ea un conţinut de reprezentări precise, ajunge curând la încheierea că înţelesul căutat nu este totdeauna acelaşi. Filosoful Max Scheler, care a consacrat acestei cercetări o lucrare dintre cele mai interesante, distinge trei concepţii deosebite care se încrucişează în sfera de reprezentări a europeanului cult de astăzi. Mai întâi concepţia iudeo-

crestină a creaturii decăzută din starea pââădisiacă primitivă prin păcatul lui Adam. Apoi ideea greacă şi antică a omului raţional, participând la raţiunea universala. În Fine, ideea, ştiinţifică modernă a omului ca produs evolutiv al unui proces biologic general şi ale cărui însuşiri nu sunt decât rezultatul amestecurilor şi complicaţiilor dintre energiile şi facultăţile existente în natura subumană. Dintre aceste felurite idei ale omului, paginile de faţă ar dori să analizeze mai de aproape concepţia antică, idealul clasic al omului, pentru a ne întreba mai apoi care este gradul lui de vitalitate în zilele noastre şi ce rol îi poate fi rezervat în criza morală pe care o străbatem. Psihologul timpului nostru are în adevăr prilejul să constate că, printre feluritele noţiuni capitale devenite problematice astăzi, aceea a omului se leagă cu urmări dintre cele mai grave. Munca de transformare a noţiunii de om este un proces în adâncime. Temeliile însăşi ale culturii noastre sunt puse în discuţie odată cu această transformare. Dar cine doreşte menţinerea bunurilor mai de seamă ale acestei culturi trebuie să**-**şi pună întrebarea dacă restaurarea idealului clasic al omului nu este unul din mijloacele înlăturării unor ameninţări care se îndreaptă către noi din atâtea direcţii.

/ Spun «idealul clasic al omului», mai bine decât «noţiunea omului clasic», pentru că aceasta din urmă nu poate fi definită decât în raport cu valorile pe care le afirmă şi către care năzuieşte. Idealul clasic este o constelaţie de ţinte propuse voinţeietice a omului, în ea? e se rezolva un sistem de evaluări. Ultima rădăcina-**ă-** idealului clasic, ciâe-„ăâtfel a oricărui ideal uman, stă astfel înfiptă **într-**un strat iraţional al sufletului, pentru care niciun alt motiv nu mai poate fi găsit. De ce omul clasic aspiră către anumite bunuri şi afirmă superioritatea anumitor valori fundamentale, alcătuieşte o împrejurare a cărei necesitate ultimă nu poate fi întemeiată. Singura

muncă ştiinţifică în legătură cu studierea unui ideal uman, a unei noţiuni normative a omului, este aceea de grupare logică a unor trăsături care reconstituie q structură, solidară în toate punctele ei.

(Idealul clasic-al omului este astfel o structură eternă, \un model – Jiman perinanenicapabil să fie restaurat şi să (dirijeze cui tu ra dmnească în orice moment. **S-**ar putea deci vorbi de idealui clasic al omului fără nicio raportare istorică pentru că el reprezintă o grupare de tendinţe etice aşa de logic angrenate, încât, prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală. În realitatea faptelor însă, idealul clasic al omului este fructul unei anumite epoci din istoria lui, şi anume, a intervalului dintre secolul al V-lea înainte de Christos până prin veacul al III-lea al erei noastre, adică din momentul apariţiei tragediei greceşti până în acela în care stoicismul greco-latin ajunge la ultima lui expresie. Din această clipă începe să se afirme din ce în ce mai puternic noul ideal creştin, a cărui definitivă instaurare nu se produce însă fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent.

Dacă facem să înceapă epoca de formaţie a idealului clasic cu apariţia tragediei greceşti, împrejurarea este explicabilă prin faptul că în această clipă pare a se naşte nu numai omul clasicismului, dar omul pur şi simplu, în înţelesul moral pe care-l putem da acestui cuvânt. Abia în tragedia grecească omul se gândeşte pe sine ca individualitate autonomă, izolată din complexul naturii şi societăţii şi opusă lor. Luptele eroilor tragici cu zeii şi destinul şi cumplitele lor nenorociri sunt produsul acestei sforţări de eliberare a individualităţii umane; după cum măreţia eroului tragic este semnul preţuirii care începe a se acorda individualităţii elit. berate, demnităţii şi puterii ei. Câtă vreme omul trăia în «mistică participare» (Levy-Bruhl) cu întreaga natură şi cu întreaga comunitate care îl

îngloba, durerea putea fi resimţită, dar nu încă suferinţa tragică. **Într-**un anumit moment însă, omul începe să se simtă opus şi în luptă, fie cu divinul (Prometeu), fie cu întreaga realitate, resimţită ca un complex de cauze şi efecte străine de voinţa lui (Oedip), fie cu orânduirea socială ale cărei norme funcţionează fără consideraţie pentru sensibilitatea personală (Antigona), şi, în această clipă, omul se naşte în realitatea lui morală, cu un strigăt de solitudine şi durere, de împotrivire şi mândrie, care alcătuiesc laolaltă patosul tragic.

Tragedia se ridică în întregime din**tr-**un anumit **senti**lment al distanţei faţă de restul realităţii, în lumina căruia (capătă limite mai precise şi se cristalizează individualitatea omenească. **S-**ar putea spune că tragedia este de fapt% un document al adolescenţei omului, ilustraţia unei crize de tinereţe analogă cu aceea care, în evoluţia individuală, marchează străbaterea la conştiinţa personalităţii. Desfăşurarea ulteriosftă a culturii antice scoate în evidenţă mişcarea contrarie de integrare n ordinea realului, resimţită de data aceasta ca armonie cosmică şi, de fapt, perioadele mai târzii ale antichităţii se caracterizează prin dispariţia tragediei ca sentiment de viaţă şi gen literar. «Ataraxia» scepticilor şi «apathia» cinicilor şi stoicilor alcătuiesc dovada lichidării tragicului în epoca de maturitate şi bătrâneţe a antichităţii.

Omul clasic, care câştigase pentru sine conştiinţa individualităţii, se concepe apoi ca fiinţă spirituală. Participarea umanului la spiritul universal este una din reprezentările fundamentale ale antichităţii. Din cercul ei de idei coboară imaginea lui «homo sapiens», a cărui însuşire îi creează facultatea de a cunoaşte ordinea raţională a lucrurilor. «Reminiscenţa» platoniciană este una din cele mai renumite sistematizări a acestei legături a omului cu realitatea spirituală, din care rezultă capacitatea sa de cunoaştere metafizică. Depozitar al spiritului şi apt

pentru cunoştinţa orânduirii raţionale a lumii, omul capătă acum statornicele sale titluri de nobleţe, care este o nobleţe a cunoaşterii. Coordonat cu realitatea spirituală, omul clasic nu mai este un străin în univers, după cum ar fi fost ameninţat să rămână dacă problematica tragică a individualităţii nu şi-ar fi găsit corectivul în gândul spiritualist al originii şi destinaţiei umane. Spiritualismul antic *a* însemnat un adevărat balsam aşternut peste rana pe care tragedia o săpase în sufletul omenesc. Din el a izvorât fântâna de mângâieri a clasicismului. Consolarea spiritualistă a antichităţii a luat însă două forme. După cum spiritul era considerat că domină, din**tr-**o poziţie transcendentă, natura materială şi lumea impresiilor noastre sensibile sau că o străbate în mod imanentist şi o conformează în fiecare din punctele ei, consolarea spiritualistă a devenit sau *refugiu* sau *integrare cosmica*. Platonismul şi stoicismul înseamnă, din acest punct de vedere, două soluţii antitetice, faţă de dificultăţile morale ale vieţii, dar şi singurele soluţii cu putinţă. Astăzi încă, noi nu ştim să răspundem durerii decât, sau cu îndemnul de a ne refugia în lumea mai bună a spiritului, sau cu acela de a ne integra mai bine în ordinea raţională a realului în care durerea nu apare decât ca efectul unor adaptări imperfecte. Etica noastră continuă astfel a construi pe îndoita temelie aşezată în antichitate de Platon şi stoici.

Participarea omului clasic la spiritul universal determină, în interiorul structurii lui şi al societăţii în care trăieşte, primatul spiritului. În această din urmă privinţă trebuie spus că, pentru întâia oară în istoria omenirii europene, Platon aşază, deasupra clasei războinicilor şi a preoţilor, pe aceea a filosofilor, cărora ar fi dorit să le rezerve conducerea statului. Tot astfel, în interiorul organizaţiei umane şi în ierarhia idealurilor morale, Platon aşeza, deasupra temperanţei şi bărbăţiei, înţelepciunea şi dreptatea ca o însuşire armonizatoare a tuturor însuşirilor

sufleteşti. Primatul spiritului era considerat de omul clasic că se poate întinde până la marginile aparente ale organizaţiei lui, dând frumuseţe corpului, măsură şi euritmie atitudinilor lui. Frumuseţea atletului putea fi astfel considerată ca un reflex al \ perfecţiunii sale spirituale, şi educaţia gimnastică putea fi privită ca o. parte întregitoare a culturii spiritului. Pe câtă vreme, pentru anumite teorii moderne ale omului, valorile spiritului nu sunt decât nişte transfigurări ale forţelor lui biologice inferioare, şi perfecţiunea lui genială o simplă expresie a unei vitalităţi mai puternice şi mai bogate, omul clasic menţinea raportul răsturnat, socotind că până în ultimul amănunt al complexiunii lui fizice, în glezna picio rului care calcă frumos, străbate ceva din forţa armonioasă a spiritului. IPentru omul clasic nu valora astfel principiul pe care îl regăsim în întreaga icoană ştiinţifică a lumii moderne potrivit căruia inferiorul determină şi explică superiorul. ÎNniversul omului clasic era dominat de spirit. Din această pricină, sforţarea de înţelegere a lumii nu consta, pentru omul clasic, **într-**o coborâre în straturile inferioare ale creaţiei, ci **într-**un elan de ridicare până la principiul ei. spiritual. Omului modern de ştiinţă i se cere *curajul adevăr irului*, adică puterea de a înfrunta dezvăluirea raportului de forţe inferioare, din care se constituie orice ideal uman, forţa de a suporta spulberarea reprezentării care rămâne pentru el o simplă «iluzie spiritualistă». În locul curajului adevărului, cercetătorul clasic avea nevoie de starea de pregătire interioară a entuziasmului etic şi religios.

Participarea la spiritul universal de omului clasic şi o altă însuşire, şi anume aceea *afunităţii*) Acţiunea spiritului este, în adevăr, prin excelenţă uhifkaidare. În varietatea şi disper. siunea sensibilului, spiritul introduce virtutea unităţii. Unitatea înseamnă însă, mai întâi, grupare şi liniştită armonizare a elementelor şi energiilor sufleteşti.

Această grupare este determinată de un anumit fel ireductibil al persoanei, de natura sa particulară. Pentru întâia oară, în etica aristoteliciană apare noţiunea originalităţii omului («*physis*»), pe care apoi deprinderea o dezvoltă şi realizează. Faţă de nimic altceva nu simte grecul o împotrivire mai mare ca faţă de dispersiunea persoanei, de multiplicitatea anarhică a actelor, de ceea ce în limbajul filosofilor zise numeşte «*polypragmosyne*». Unitatea şi originalitatea omului este resimţită apoi de clasic în conexiune cu planul raţional după care este dispus întregul univers. În armonia cosmică, ne învaţă stoicii, fiecare ins deţine, potrivit cu originalitatea fiinţei sale, un rol anumit, pe care înţelepciunea ne indică a-l împlini cât mai bine, cu cât mai pioasă supunere faţă de logosul divin care, ordonând lumea în fiecare din punctele ei, a rezervat fiecăruia din noi locul potrivit însuşirilor sale. Opera lui Marc Aiureliu, cugetătorul cel mai nobil de la finele antichităţii, este în întregime străbătută de suflul acestei pietăţi. În aceeaşi atmosferă spirituală apare comparaţia normativă a lumii cu teatrul şi a omului cu actorii care se urmează pe scena lui, o comparaţie din care se desprindea acea sugestie de detaşare şi de modestie din substanţa cărora idealul nostru de civilizaţie este încă făcut în mare parte. Acest ideal al unităţii omului atrage, în sfârşit, după sine, idealul corelativ al limitării lui. Omul, grupat prin toate tendinţele şi manifestările sale către centrul fiinţei sale, se închide asupra sa însăşi, în perfecţiune sferică limitată. Ceea ce este nemăsurat, excesiv şi încordat repugnă deopotrivă clasicului. Măsura şi renunţarea sunt, dimpotrivă, normele conduitei sale. Astfel, faţă de eul necontrolat al barbarului, năzuind să impună cu exces buna sa poftă arbitrară, omul clasic izbuteşte acea operă de autocritică, de temperare a instinctelor, de mărginire în funcţiunile sale naturale şi în rolul său oportun, fără de care orice viaţă a cetăţii este cu

neputinţă. Civilizaţia nici nu înseamnă altceva, după obârşiile etimologice ale cuvân. tului, decât această perfecţionare a existenţei înăuntrul cetăţii. Dar, lucrul vrednic de a fi observat, pentru desăvârşirea vieţii în cetate omul clasic nu socoteşte alt drum mai bun decât această educare a individului solitar.

Trebuie subliniat cu multă tărie că niciuna din trăsăturile acestui portret, izolată din asociaţia cu celelalte, nu integrează pe seama sa adevăratul tip omenesc clasic. Nici integrarea cosmică a misticilor, lipsită de conştiinţa foarte netă a individualităţii, nici limitarea prin insuficienţă a micului burghez comod şi laş, nesprijinită aşadar de conştiinţa totalului cosmic în care rolul fiecăruia din noi este indicat, nici individualismul solipsist, dezintegrat din marea armonie a naturii, nu sunt, **într-**un fel oarecare, clasice. Clasică este numai gruparea-armonioasă şi solidară a tuturor acestor însuifTTC – laşi De este omul pe care” joiul LII – tufoTTorţelor realului „îi determină, **fără să-**l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi miândre. Din dezvoltarea celor două aspecte ale structurii sale morale, au apărut, în clasicism, două metode omeneşti a căror forţă etică regulatoare a îndrumat multă vreme silinţa morală a omenirii. Înţeleptul şi eroul sunt tipurile omeneşti în care se dezvoltă exemplar tendinţele integrante ale clasicismului.

Înţeleptul este fiinţa în care a luminat mai puternic conştiinţa dependenţei cosmice şi care a ştiut să extragă de aci motive pentru buna călăuzire a vieţii sale individuale. Pietatea, dreptatea, cumpătarea domină sufletul său. Eroul este fiinţa în care **s-**a dezvoltat mai puternic conştiinţa individualităţii, rezistentă faţă de toate puterile care o ameninţă cu nimicirea, pornită să se

realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntând zdrobirea fizică. Virtutea eroului completează astfel pietatea şi măsura înţeleptului în icoana clasică a omului. Am spus că idealul clasic **s-**a format în cele opt veacuri care **s-**au scurs din momentul în care apar primele tragedii pe care le cunoaştem până în clipa în care stoicismul îşi dă ultima expresie. Din această clipă, începe să se afirme, din ce în ce mai puternic, noul ideal creştin. Am mai spus că instaurarea creştinismului nu se produce fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent. Acesta din urmă nu dispare niciodată definitiv. O viaţă latentă trăieşte el chiar în timpul evului mediu, pentru a se desprinde ceva mai tare în mişcarea umanistă de la curtea lui Carol cel Mare sau Otton, până când, în veacul al XIII-lea, odată cu zorii Renaşterii italiene, pare a trece din nou la postul de conducere spirituală a umanităţii. De atunci idealul clasic a împlinit o funcţiune aproape permanentă în cultura Europei. îl vedem astfel asocii**ndu-**se cu mişcarea de mândrie şi restaurare naţională a unui Petrarca, Machiavelli şi Rienzi. Prin Academia platoniciană a Medicişilor el se impune întregii elite spirituale a timpului. Descartes asociază raţionalismul modern cu îndrumarea etică a stoicilor. Rousseau opune civilizaţiei corupte a vremii sale exemplul virtuţii antice. Eroismul civic al ilumii vechii trece apoi printre modelele călăuzitoare ale Revoluţiei franceze. În acelaşi timp, Goethe face să trăiască din nou idealul personalităţii umane armonioase şi integrează în opera sa rezultatele culturii ridicate pe temeliile clasicismului.

Între acestea, forţe tot mai numeroase, acumulate în decursul ultimului secol şi în deceniile secolului nostru, tind să dizolve idealul clasic al omului **într-**un fel a cărui temperare alcătuieşte una din datoriile resimţite mai puternic de omul de cultură de astăzi. Am arătat şi mai sus cum ştiinţa! modernă, înlocuind înţelepciunea antică, a

răsturnat perspectiva în care aceasta din urmă îşi reprezenta fiinţa omului. Pe câtă vreme filosofia veche înţelegea pe om din participarea sa la spiritul divin, ştiinţa a încercat a înţelege spij ritul însuşi din jocul elementelor şi forţelor subumane. Încadrarea omului în seria zoologică prin opera lui Lamarck şi Darwin alcătuieşte una din faptele cele mai anticlasice ale ultimului secol.

Ştiinţa ar fi trebuit de altfel să menţină şi să alimenteze. sentimentul dependenţei omului de totalitatea cosmică. Există în *Dezrădăcinaţii* lui Barrès e frumoasă pagină în care Hippolyte Taine, unul din scientiştii cei mai reprezentativi ai veacului al XIX**-**lea, este pus să vorbească, în timp ce contemplă un viguros stejar din grădina Luxemburgului. Adânca înrădăcinare liniştită a copacului asociat cu întreaga natură este resimţită acolo **într-**un dureros contrast cu dezrădăcinarea, mobilitatea şi solitudinea omului modern. Această modificare în sentimentul de sine al modernului a fost, în ultimul veac şi jumătate, un efect al dezvoltării vieţii urbane şi al industrialismului. Aspecte legate între ele şi condiţio**nându-**se reciproc, viaţa urbană şi industrialismul au creat omului un mediu artificial al existenţei, i**-**au impus o depărtare de natură în care sensul clasic al vieţii a trebuit să pălească.

Aceeaşi acţiune corozivă **s-**a îndreptat apoi împotriva sentimentului unităţii şi limitării persoanei. Ba chiar în legătură cu aceasta din urmă **s-**au produs criticile cele mai frecvente adresate clasicismului. Viziunea omului unitar şi limitat se încadra, în adevăr, în ordinea imuabilă a unui univers static din care lipsea voinţa oricărei prefaceri şi perfecţionări. Progresivismul modern a trebuit să resimtă clasicismul drept adversarul său cel mai primejdios. Concepţia, progresivistă a vieţii a înlocuit deci idealul perfectmnââsâe-rice limitate cu acela al personalităţii deschise, realizâ**ndu-**se prin contradicţii dialectice**. Într-**

un univers capabil să se transforme şi să se perfecţioneze se încadrează mai bine personalitatea de formă deschisă, gata să intre în tipare noi. Atât de adânc a fost săpat idealul clasic al unităţii, al consecvenţei şi solidităţii intime a persoanei, încât zilele noastre au putut difuza concepţia omului contradictoriu din romanele lui Dostoievski, a fiinţei sfâşiate de izbucnirile vulcanice ale inconştientului freudian sau a omului neconcentrat, socoti**ndu-**se liber în virtutea-unei conştiinţe disponibile, în care se poate insinua sugestia clipei trecătoare, **într-**un cuvânt omul anoetic şi anarhic pe care**-**l propune ca model contemporanilor scriitorul francez Andre Gide. H

Dar poate antiteza cea mai izbitoare eu idealul clasici o găsim în spiritul modern al reformei sociale. Înţeleptule antic lucra prin cuvântul şi exemplul său la perfecţionarea interioară a omului. Aşezări sociale mai bune şi mai drepte puteau fi nădăjduite ca un rezultat al acesteia. Înţelepciunea antică lucra la ameliorarea cadrului de viaţă al umanităţii prin înnobilarea individului. Reformismul social modern a socotit **într-**acestea drept o cale mai bună însăşi; munca de perfecţionare aplicată direct cadrelor sociale de viaţă. Astfel, în timp ceânţeleptul devenea un tip omenesc! aproape nereprezentat în „epoca noastră, se impunea din ce în ce mai puternic figurajeforinatorului social. Noul spin ţal reformei sociale iâlâazuit în ultimul secol către o îmbunătăţire a condiţiilor de viaţă şi muncă prin**tr-**o mai justă organizare a raportului dintre muncă şi capital şi prin mai, bune rânduiri privind asistenţa socială, instrucţia publică, biopolitica ş.a.m.d. În executarea acestui program vremea noastră vede încă ţintele cele mai interesante ale muncii noastre de civilizaţie.

Fără a contesta îndreptăţirea transformărilor introduse în viziunea modernă a omului şi a orientării date aspiraţiilor lui sociale, comparaţia cu idealul clasic al vieţii îngăduie obiecţii importante. Căci, fără îndoială că în

cadrele sociale cele mai desăvârşite, este încă nevoie să fie introdusă o fiinţă lăuntric civilizată, capabilă să le conserve şi să se bucure de ele. Ameliorarea cea mai izbutită a împrejurărilor generale de viaţă nu face inutilă munca de înnobilare a individului, ba chiar o reclamă ca pe o condiţie indispensabilă. Reformismul social modern nu se poate lipsi de idealurile înţelepciunii antice. Din însăşi înţelegerea năzuinţelor celor mai intime ale epocii noastre se precizează astfel sensul şi necesitatea unei înviorări a spiritului clasic.

Pe de altă parte, dacă în sistemul evaluărilor noastre morale, înlocuirea viziunii statice a omului unitar şi limitat în funcţiunile indicate de rânduiala cosmică cu viziunea unui om mai plastic, menit să se integreze în mişcarea de desăvârşire a lumii, a răspuns la un moment dat orientărilor fundamentale ale culturii noastre, o rememorare a vechilor idealuri vine acum la timpul ei. Cine doreşte să păstreze libertatea omului, cine socoteşte că înlănţuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizaţia noastră ar putea-o trăi, acela înţelege că J libertatea nu e cu putinţă decât sub condiţia păstrării conştiinţei de unitate şi consistenţă internă a persoanei. (Demisiunea acestui ideal face cu putinţă subjugarea omului, folosirea lui pentru oricare din scopurile dorite de asuprire. Dimpotrivă, numai conştiinţa că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însuşirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniştită şi demnă.

(*1933*)

GOETHE ŞI TIMPUL NOSTRU

Istoria filosofiei aminteşte de Heraclit ca despre cel dintâi gânditor al Europei care a afirmat caracterul de neîncetată devenire a lumii. Lumea, spunea el, este întocmai ca apele unui fluviu în care nimeni nu se afundă

de două ori. Heraclit murise probabil de un deceniu când se născu, în Elea, filosoful rămas în amintirea istoriei cu numele de Zenon Eleatul. Dacă pentru Heraclit totul era mişcare, pentru Zenon mişcarea nu exista nicidecum, şi universul, împietrit în rosturile lui eterne, nu cunoştea nicio schimbare. Mişcarea nu poate începe nicicând, spunea Zenon, căci pentru ca un corp să se deplaseze de la un punct la altul, el ar trebui să străbată infinitatea spaţiilor intermediare. Săgeata stă astfel, în realitate, pe loc. Ahile cel repede-n fugă n-ar putea ajunge niciodată înceata broască ţestoasă care, din**tr-**un acelaşi punct, ar fi pornit chiar numai cu o singură clipă înaintea lui. Prin aceste exemple izbitoare, Zenon **s-**a fixat în amintirea oamenilor mai bine chiar decât întemeietorii şcolii eleatice, decât un Xenofan sau Parmenide.

Concepţia heracliţiană şi eleatică a unei lumi în veşnică devenire sau în nezdruncinat statism a stabilit încă din adâncurile antichităţii dualitatea tipurilor de răsfrângere a lumii şi de temperamente filosofice, a căror alternanţă şi asimilare în doze variate alcătuiesc istoria morală a Europei.

Încă din aceste îndepărtate timpuri ale veacului al VI-lea î.Hr. lumea a fost, pentru reflecţia filosofică, dizolvată când în fluidităţi, când concentrată în soliditate. Această împrejurare a apărut uneori istoricilor filosofiei, şi chiar acum în urmă unul din aceştia, profesorul Karl Joel, a întreprins o nouă analiză istorică a cugetării europene, considerată în alternanţa concentrărilor şi desfacerilor ei. Titlul interior al cărţii lui Joel poartă astfel însemnarea caracteristică: *Der Wandel der Weltanschauung im geschichtlichen Wechsel von Bindung und Losung* (*Transformarea concepţiei despre lume în schimbul istoric de la legătură la desfacere*).

Puţinele fragmente care ne-au rămas de la Heraclit şi de la eleaţi nu ne permit a cunoaşte mult mai mult decât

principiul filosofiei lor. Este sigur de altfel că dezvoltările **s-**au polarizat abia mai târziu în jurul principiului central, şi anume în două structuri unitare care ne îngăduie astăzi de a vorbi de o concepţie eleatică şi heraclitiană a lumii şi a vieţii, independent de promotorii lor antici şi uneori în contradicţie cu punctele de vedere reprezentate în întruparea antică a acestor două curente. Aşa, de pildă, panteismul, care se încadrează pentru noi, după cum vom vedea îndată, în concepţia heraclitiană, **s-**a asociat în antichitate cu punctul de vedere eleatic. Pe baza afirmaţiei lumii ca devenire sau statism, tezele filosofice **s-**au grupat în decursul timpului **într-**un fel care n**-**a fost totdeauna al începutului. Pentru că în această încercare de a stabili locul lui Goethe în cultura modernă şi în raport cu timpul nostru ne vom referi fără încetare la aceste două concepţii, este necesar de la început a le defini prin trăsături succinte.

Aşadar, pentru concepţia eleatică, în înţelesul foarte extins pe care**-**l dăm noi cuvântului, lumea este un întreg închis şi static. Icoana universului, aşa cum a fost închegată către sfârşitul antichităţii de către Ptolemeu, a transportat viziunea eleatică a lumii din planul metafizic în planul astronomic. Creştinismul a împrumutat această viziune, căci, pentru cugetarea creştină, lumea, înţeleasă ca o creaţie a lui Dumnezeu, nu mai avea nevoie de mişcarea menită **s-**o apropie de nişte ţinte care n**-**ar fi fost realizate de puterea infinită şi perfectă a divinităţii, chiar din primul moment al creaţiei. Pentru cugetarea tipică a evului mediulumea cea adevărată, care apare raţiunii, era aşadar făcută din acele *universalia*, esenţele eterne şi imuabile ale lucrurilor. Se înţelege că faţă de această lume deplin închegată, Dumnezeu nu putea fi înţeles altfel decât rămâ**nându-**i exterior. Viziunea eleatică a lumii a primit deci sprijinul pietăţii creştine, afirmând un Dumnezeu transcendent creaţiei. Încadrat în aceste rosturi

nezdruncinate ale lumii, se înţelege apoi că individului nu-i rămânea puterea eficace de a-şi croi singur soarta. Resemnarea şi contemplaţia în mijlocul unei lumi în care ne este dat numai să ne trăim lotul prescris în armonia cosmică este concluzia etică a concepţiei eleatice, trasă mai cu seamă de stoicismul antic.

Concepţia heraelitiană afirmă **într-**acestea un univers în veşnică devenire şi, după cum trebuie să adăugăm îndată, infinit. Ambele aceste idei apar deodată în timpul Renaşterii. Un om ca Nicolaus Cusanus a avut, în acelaşi timp, ideea universului ca proces şi a infinităţii lui. Universul, raţiona Cusanus, nu poate fi limitat, căci atunci ar mai trebui să existe ceva în afară de el şi n-ar mai fi univers. Universul trebuie să fie deci infinit. Universul este apoi desfăşurarea opoziţiilor care se găseau întrunite în unitatea divină. Pentru a desemna acest proces, Cusanus întrebuinţa termenul de «*explicaţie**», dar şi pe acela, foarte caracteristic şi modern, de «*evoluţio*». Înţelegerea lumii ea proces a avut nevoie, până a se statornici definitiv, de acea conştiinţă de sine a omenirii în timp, care n-a devenit posibilă decât odată cu receptarea activă a culturii antice în timpul Renaşterii. Comparaţia lumii celei noi cu lumea veche ducea neapărat la concluzia că între amândouă **s-**a petrecut o schimbare, ba poate chiar un progres: o idee care apărea limpede în frumosul paradox al lui Bacon, după care adevăraţii «antici» suntem noi, în timp ce epoca pe nedrept numită «antichitate» este în realitate tinereţea lumii. Spiritul istoric cucerit în acest fel de lumea modernă şi care îi permitea să se considere în perspectiva timpului, a fost aplicat studiului naturii abia în secolul trecut şi a reuşit să se impună cu multă greutate. Chiar la începutul veacului trecut, Cuvier apăra cu multă străşnicie încă teza aşa-numitei «fixităţi» a speţelor animale şi vegetale, un rest tardiv şi decolorat al universalelor imuabile în care credea evul mediu. Curând

însă înţelegerea istorică a naturii ca proces i-bândi peste tot şi noua teorie primi numele de *evoluţionism*, un termen derivat din acela pe care îl întrebuinţase Nicolaus Cusanus cu patru sute de ani mai înainte.

Devenirii universale nu i se poate cunoaşte niciun termen. Ea este infinită. Nu cumva atunci Dumnezeu, Fiinţa Infinită, este însăşi devenirea universală? Gândul acesta a luminat în câteva din cugetele Renaşterii. Concepţia neoheraclitiană devenea astfel panteistă şi se opunea transcendentalismului creştin. De fapt, panteismul a fost concepţia religioasă tolerată mai bine de ştiinţa evoluţionistă modernă. Panteismul fiziomonistic al lui Haeckel este aci un exemplu între altele. Dacă Dumnezeu este apoi interior creaţiei, atunci el nu comandă din afara omului legea morală şi nu o garantează prin acea înfricoşată autoritate care întovărăşeşte toate revelaţiile verbului său. Dumnezeu, străbătând întreaga creaţie, poposeşte în conştiinţa omului sub forma legii morale. «Conştiinţa, spunea Rousseau, este un instinct divin». Înzestrat cu acest îndemn şi existând **într-**o lume care, cunoscând mişcarea, îşi poate propune transformările şi progresele cele mai mari, se înţelege că omul modern va preţui fapta şi creaţia ca bunul cel mai înalt al vieţii sale. Fapta cu orice preţ şi mai presus de toate este binele suprem **într-**o lume devenită ca o pastă moale în mâinile lui. Această valorificare modernă a faptei a fost bine pusă în lumină de către Lessing, care susţinea că dacă Dumnezeu i-ar oferi cu o mână adevărul şi cu cealaltă drumul către el, lupta pentru a-l cuceri şi a-l cunoaşte, el n-ar sta la îndoială să aleagă pe cea din urmă. Această înaltă preţuire a faptei elimina însă pe de-a întregul vechiul ideal moral izvorât din concepţia – unei lumi statice, în care omului nu-i rămâne altceva de făcut decât **s-**o înţeleagă şi **s-**o contemple. Când se deplânge dispariţia idealurilor înţelepciunii din epoca noastră se constată de

fapt trecerea de la concepţia de viaţă eleatică la noua concepţie heraclitiană.

Concepţia heraclitiană a avut, în tot decursul veacului al XIX**-**lea, preponderenţa. Cu tot răsunetul eleatismului lui Schopenhauer, ceea ce a învins până la urmă a fost concepţia contrarie. Civilizaţia democratică şi burgheză a veacului al XIX**-**lea a găsit filosofia sa proprie în viziunea unei lumi în necontenită prefacere, capabilă să fie îndrumată prin voinţa liberă a omului. Ceea ce era **într-**acestea preţuit mai mult printre valorile morale era individualitatea originală, creatoare şi liberă, stăpână pe raţiunea care o putea călăuzi deopotrivă în problemele teoretice şi în împrejurările practice ale vieţii. Principiul autorităţii suferi o profundă zdruncinare, atât în domeniul gândirii filosofice, cât şi în al vieţii sociale, fiind înlocuit pe toată linia cu principiul liberei determinări a individului. Ştiinţa, democraţia şi toleranţa religioasă se întruneau **într-**o structură unitară în care secolul îşi găsea expresia cea mai adecuată.

Abia în anii care au urmat războiului criticii vremii au putut recunoaşte semnele unei noi orientări către eleatism. Ritmul observat de Karl Joel în decursul întregii istorii a spiritului european pare a se îndrepta, din nou, de la desfacere către o nouă concentrare. O nouă voinţă de regrupare, sub semnul unei noi legături, pare a deveni sensibilă **într-**o serie de manifestări ale spiritului european. [1

În politică şi în economie libera determinare a individului pare a tinde să fie înlocuită cu acţiunea unui plan general care îl înglobează şi îl foloseşte. În această vreme, prin**tr-**o atracţie a ideilor, care nu este decât prea firească, cugetarea contemporană începe a considera ca adevăratul obiect al cunoştinţei filosofice esenţele eterne şi imuabile ale lucrurilor, fie că noua îndrumare porneşte de la mişcarea neotomistă sau de la fenomenologia lui

Husserl. Preţuirea heraclitiană a faptei începe a fi resimţită de mulţi ca exagerată, în timp ce par a se bucura tot mai mult de o nouă preţuire vechile idealuri ale înţelepciunii care se devotează ideilor eterne ale adevărului, binelui şi dreptăţii absolute. Şi, lucru demn de observat, în aceeaşi vreme se răspândeşte tot mai mult concepţia lui Albert Einstein despre un univers limitat.

Ciocnirea celor două concepţii despre lume şi viaţă în interiorul epocii noastre este răspunzătoare de acel sentiment de criză, de nehotărâre şi lăuntrică isfâşiere care urmăreşte pe cei mai mulţi dintre noi. Elementele principale ale formaţiei noastre aparţin civilizaţiei heraclitiene care ne**-**a precedat, dar cu ajutorul lor calea adaptării la lumea care se vesteşte este plină de dificultăţi, dacă nu cu totul închisă. [...] Acei care socotesc posibilă şi utilă o întoarcere către un nou ev**-**mediu al colectivismului!, al dogmei şi al autorităţii, sacrifică ipe individ cu o uşurinţă la care el însuşi nu consimte la fel. Trestia gânditoare a lui Pascal se îndoaie profund sub suflarea furtunoasă a vremii, dar păstrează, chiar în faţa puterilor care vor **s-**o frângă, conştiinţa autonomiei şi a valorii ei intime nepreţuite. Cultura europeană, bogată prin nişte tradiţii pe care nu le poate singură dezminţi, tinde în aceste împrejurări către o sinteză în care să se întrunească libertatea individului cu o normă care **s-**o domine şi **s-**o tempereze, excluzând deopotrivă dezlănţuirea anarhică a unui individualism fără fr**-**îu, ca şi tirania oarbă a oricărei dogme filosofice şi sociale. [...]

Acolo unde dezvoltarea **s-**a înfăptuit în afară de marile tradiţii de cultură ale Europei sau care au primit numai infiltraţiile superficiale ale acestora, va fi fiind cu putinţă înlănţuirea omului **într-**un nou ev mediu, nu însă şi în ţările de cultură ale Europei. Pentru acestea din urmă nu poate valora nicidecum formula unui neomedievalism, ci a unui neoclasicism în care omul, descătuşat prin cinci

veacuri de civilizaţie heraclitiană, ajuns însă conştient de consecinţele neprielnice ale libertăţilor sale practicate cu abuz, va consimţi singur să se disciplineze şi să se limiteze. În această căutare a unei noi forme de viaţă, care să-i garanteze libertăţile individuale, evitându-i excesele lor, europeanul găseşte în opera lui Goethe îndreptarul necesar. Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut astfel însemnătatea lui acută într-un moment în care cultura europeană căuta să se salveze pe calea unei adaptări la noile forţe apărute în preajma sau chiar în sânul ei. Această virtute a operei lui Goethe se explică prin universalitatea culturii şi inspiraţiei lui, în care au fuzionat armonios descătuşarea heraclitiană cu limitarea eleatică, într-un fel rămas exemplar pentru timpul nostru.

Elementele heraclitiene ale operei lui Goethe pot fi identificate deopotrivă în legătură cu viziunea sa religioasă, cu teoriile sale ştiinţifice şi cu unele din punctele moralei sale. Transcendentalismul creştin n-a putut cuceri îndeobşte adeziunea lui Goethe. Panteismul spinozist îi vorbise mai puternic încă din acele zile ale tinereţei sale de care-şi aminteşte în *Dichtung und Wahrhefit* (*Poezie şi adevăr*) (IV, 16). Credinţa într-un Dumnezeu imanent naturii rezultă oarecum din experienţele sale de poet. Darul său poetic era atât de firesc şi spontan încât el nu putea crede că acest principiu spiritual al creaţiei ar putea fi ceva deosebit de natură. Puterea inspiraţiei sale socotea Goethe a o deţine de la natură, după cum către natură se îndreptau privirile sale. Amibele cuvinte sunt notate în *Dichtung und Wahrheit*: «Ajunsesem să consider ca natură talentul poetic care se găsea în mine, cu atât mai mult cu cât obiectul acestui talent eram înclinat a-l vedea în natura exterioară».

Panteismul spinozist nu ne apare astfel, în aceste pagini ale amintirii, ca un sistem filosofic adoptat pentru

motive savante, ci ca un fel de a înţelege lumea către care Goethe se simţea atras prin afirmaţiile unei constituţii morale care nu se intuia niciodată dezdoită din natură. Experienţa intimă din care se dezvoltă transcendentalismul este totdeauna a unui om care se găseşte în opoziţie şi în conflict cu restul naturii. Dar o astfel de trăire nu face parte din cercul experienţelor lui Goethe, om prin excelenţă firesc, spontan şi senzual. În privirile unui astfel de om, lumea nu se constituie ca un ansamblu de planuri dispuse succesiv în adâncime/ Dincolo de planul senzorial al realităţii, un astfel de om nu poate presupune un plan spiritual.

«Natura n-are nici sâmbure, nici coajă, exclamă Goethe, ea este totul dintr-odată»:

«Natur hat weder Kern, noch Schale Alles ist Sie mit einem Male.»

De aceea, ne învaţă Goethe:

«În contemplarea naturii să considerăm unul ca totul; nimic nu este înăuntru, nimic nu este în afară; căci ceea ce este înăuntru este şi în afară. Cuprindeţi deci fără întârziere taina sfânt deschisă».

«Miisset im Naturbetrachten Immer eins wie alles achten;

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;

Denn was innen, das ist aussen. Se ergreifet ohne Săumnis Heilig bffentlich Geheimnis.»

Dar în această asimilare a suprafeţei cu adâncimea universului, a manifestării cu înţelesul ei, se înţelege că Dumnezeu nu va mai fi Fiinţa care depăşeşte lumea. Pentru această înţelegere Dumnezeu va fi mai degrabă interior lumii şi prezent în oricare din manifestările ei. De aceea îşi însuşeşte Goethe cuvintele lui Giordano Bruno, filosoful panteist al Renaşterii, pe care încă din tinereţe îl apărase împotriva vechilor atacuri ale lui Pierre Bayle:

«Ce ar fi un Dumnezeu – se întreabă cu uimire

Goethe – care ar lucra din afară, lăsând marele Tot să se învârtească în cerc după degetul său? Unui Dumnezeu i se cuvine să mişte lumea din lăuntru. Natura fiind în Dumnezeu, Dumnezeu în Natură, aşa că tot ce în El există, trăieşte şi urzeşte, să nu zădărnicească forţa şi spiritul Său.»

«Was wăr ein Gott, der nur von aussen stiesse.

Im Kreis das All am Finger laufen liesse?

Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen Natur în sich, sich în Natur zu hegen.

Se dass, was în Ihm leibt und webt und ist Nie Seine Kraft, ale Seinen Geist vermisst.»

Dumnezeu interior creaţiei este în acelaşi timp forţă şi activitate. Un principiu activ străbate natura, plăsmuind şi transformând, legând între ele înfăţişările deopotrivă şi separând pe cele deosebite. Ceea ce uimeşte mai cu seamă pe Goethe în contemplarea naturii este mişcarea ei necontenită, întocmai ca pe Faust, care, privind semnele macrocosmosului în cartea de magie, ştie **s-**o evoce minunat:

«O, iată cum se ţese totul **într-**un întreg! Cum unul trăieşte şi lucrează în celălalt! O, iată cum forţele cerului se urcă şi coboară, trecâ**ndu-**şi din mână în mână căldările de aur! Cu vibraţii răspândind miresme binecuvântate, pătrunzând din cer prin pământ, ele fac să răsune armonios întregul.»

«Wie alies zum Ganzen webt.

Eins în dem andem wirkt und lebt!

Wie Himmelskrafte auf und nieder steigen Und sich die goldnen Eimer reichen!

Mit segenduftenden Schwingen Vom Himmel durch die Erde dringen, Harmonisch all das All durchklingen!»

Această înţelegere a lumii ca viaţă şi activitate îndreaptă simpatiile lui Goethe către teza transformistă al cărui succes în ştiinţa modernă trebuia să fixeze numele

lui cu încă o legătură de **–** îndrumările capitale ale culturii noastre. Cu toate acestea, transformismul lui Goethe nu afirmă seria filogenetică neîntreruptă a speţelor vegetale şi animale, ci dezvoltarea lor din**tr-**un organ unic, ca de pildă a tuturor plantelor eu întreaga bogăţie diferenţiată a elementelor lor din**tr-**o frunză primitivă, căreia îi dă numele de «*Urpflanze*». «O, iată cum totul se ţese **într-**un întreg», exclamase Goethe în *Faust*. Această reprezentare a felului în care aspectele naturii se ţes în întreguri solidare îl duce la ideea unităţii de plan a naturii (o idee pe care o formulează puţin mai târziu şi un naturalist de talia lui Gefifroy de Saint**-**Hilaire). Unitatea de plan a naturii îi îngăduie lui Goethe să recunoască în toate organele plantei frunze modificate, în toate oasele craniului diferenţieri ale vertebrelor şi să descopere prezenţa osului intermaxilar la om, pe care anatomiştii deznădăjduiseră să**-**l mai poată identifica vreodată.

Făpturile naturii sunt pentru Goethe ca nişte opere de artă. Şi, după cum Kant arătase că arta îşi are finalitatea în sine însăşi, deoarece perfecta ei economie internă nu serveşte nici unui scop exterior, Goethe crede a putea afirma acum acelaşi lucru despre organismele animale. Ceea ce stârneşte uimirea poetului, contemplându-le, este perfecta lor unitate organică în care activitatea universală pare a fi ajuns la linişte şi armonie. «Orice animal**.** – ne spune deci Goethe în *Die Metamorphose der liere* (*Metamorfoza animalului*) **–** îşi este sie însuşi scop. El apare desăvârşit din sânul naturii şi procreează copii desăvârşiţi. Toate membrele lui se formează după legi eterne, şi forma cea mai rară reproduce în taină modelul străvechi («*Urbild*»):

«Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkomen entspringt es Aus dem Schoss der Natur und zeugt vollkommene Kinder. Alic Glieder biilden, sich aus nach ew. igen Gesetzen.

Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild».

Dacă examinăm cu atenţie concepţia goetheană despre activitatea universală observăm că încă de la acest fundament viziunea heraclitiană se îmbină cu aceea eleatică. Totul este, fără îndoială, în activitate pentru Goethe, dar această activitate integrează pretutindeni totaluri unitare şi, în cele din urmă, marea unitate armonică a microcosmosului. Activitatea universală, «furuina de fapte», «marea cea eternă» se desfăşoară astfel **într-**un cadru de stabilitate. Aceeaşi îmbinare izbuteşte **s-**o obţină Goethe şi în problema morală. Din etica heraclitiană se desfăşoară marea viziune a lui *Faust*. Evocarea semnelor macrocosmosului şi a spiritului pământului, ţesând activ la «războiul timpului» încă de la începutul tragediei, stârneşte în sufletul lui Faust impulsul spre activitatea de-a pururi trează. Înfometatul de fericire îşi vinde dracului sufletul, pentru o singură clipă căreia i-ar putea spune: «întârzie puţin, eşti atât de frumoasă». Reprezentarea fericirii ca dorinţa de a opri clipa, de a suspenda timpul, i-a apărut şi lui Rousseau. Dar deosebirea dintre Rousseau şi Goethe marchează bine avântul heraclitian al eticii goetheene, în acest aspect al ei. Rousseau credea în adevăr a fi găsit situaţia în care omul şi-ar spune: «aş dori ca această clipă să dureze totdeauna». *Les rêveries d'un promeneur solitaire* (*Visările unui hoinar singuratic*) aduc (în a cincea preumblare) descrierea acelui extaz în mijlocul naturii în care omul nu se bucură «de nimic exterior sieşi, de nimic altceva decât de sine însuşi şi de propria sa existenţă: atâta timp cât această stare durează, omul îşi ajunge, întocmai ca un Dumnezeu. Sentimentul existenţei despuiate de orice altă afecţiune este prin el însuşi un sentiment preţios de mulţumire şi de pace, care ar ajunge pentru a face existenţa scumpă şi dulce aceluia care ar şti să

îndepărteze toate impresiile terestre şi senzuale care ne distrug fără încetare.»

Extazul în mijlocul naturii şi în plenitudinea sentimentului de sine nu-i ajunge însă lui Faust, care nu doreşte să oprească decât acea clipă a vieţii care se stinge în care bătrânul întrevede viitorul unui popor liber şi fericit, înflorind pe meleagurile smulse valurilor mării. Dumnezeu, închipuit de data aceasta ca o fiinţă transcendentă, desface legătura omului cu dracul, căci, principiu al activităţii eterne, el poate mântui acum «pe acel care a năzuit fără încetare». Ideea fundamentală a tragediei se dezvoltă astfel din acea etică heraclitiană a activităţii, preţuită ca bunul suprem, care îl făcea pe Lessing să prefere ostenelile cuceririi rezultatelor ei, oferite cu uşurinţă.

Preţuirea activităţii ca bunul suprem aduce cu sine concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuie căutate în om, iar nu în afară de el. Etica activităţii este astfel o etică imanentistă. Metafizica imanentistă se uneşte în cugetarea lui Goethe cu etica imanentistă. Transcendentalismul vechilor morale este absolut lichidat pentru Goethe. Nici frica de chinurile rezervate păcătoşilor dincolo de moarte, nici ascultarea acordată unor legi impuse conştiinţei din afară, nici practica virtuţii reci şi impersonale nu mai joacă vreun rol în pictura acelui superior caracter moral pe care îl zugrăveşte Goethe sub titlul *Bekenninisse einer schönen Seele* (*Confesiunile unui suflet frumos*), în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*):

«Puteam recunoaşte greşeala mea – spune nobila femeie care se spovedeşte acolo – dar recunoaşterea nu se întovărăşeşte cu nicio frică. Teama de iad nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău şi a unui loc de chin şi pedeapsă după moarte nu putea găsi niciun colţ în cercul ideilor mele. Găseam că oamenii care trăiesc fără

Dumnezeu şi a căror inimă este închisă încrederii şi iubirii faţă de Nevăzut sunt atât de nenorociţi, încât iadul şi chinurile lui eterne mi se păreau a le făgădui mai degrabă o alinare, decât a-i ameninţa cu o întărire a pedepsei lor.»

Legea şi comandamentul moral nu ocupă de asemeni niciun loc în viaţa morala a eroinii lui Goethe: «Nu-mi aduc aminte de nicio poruncă – mărturiseşte ea – nimic nu-mi apare în forma unei legi». Cât despre practica virtuţii, ce cumplită ironie în observaţia că «cei zece ani petrecuţi **într-**o viaţă mai mult decât virtuoasă, n-au împiedicat grozăvia pe care am recunosc**ut-**o în cele din urmă să stea adânc ascunsă în sufletul meu».

Viaţa morală nu se constituie astfel sub presiunea niciunuia din aceşti factori exteriori cum sunt pedeapsa, porunca şi principiul moral; ea se dezvoltă numai din spontaneitatea naturii noastre, ca o prelungire a puterii organizatoare care străbate lumea:

«Întreaga fiinţă a lumii stă în faţa noastră ca un bloc de piatră în faţa meşterului constructor, care numai atunci îşi merită numele, când din aceste întâmplătoare mase naturale poate constitui o icoană, apărută mai întâi spiritului său, cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate. Totul în afară de noi şi, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adânc în noi locuieşte forţa creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut şi care nu ne îngăduie să ne odihnim câtă vreme, **într-**un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înşine.»

Fără îndoială că imanentismul eticii activităţii nu putea fi exprimat cu mai multă forţă şi limpezime.

Dar activitatea, pentru a deveni cu adevărat eficace, trebuie să se limiteze, adică să se disciplineze şi să se specializeze. Acestea sunt noile valori eleatice ale eticii lui Goethe, prin care heraclitismul ei se temperează. Pornit din *Sturm und Drang*, poetul a trebuit să consacre ani îndelungi studiului artei antice, observaţiei naturii,

treburilor practice ale statului, pentru a cunoaşte valoarea disciplinei. Un ecou al acestor lupte şi înfrângeri de sine l-a fixat şi dezvoltat Goethe în *Torquato Tasso*. Iată-l deci pe marele poet al Renaşterii, răsfăţatul curţii din Ferrara, dori**ndu-**se descătuşat de lanţurile civilizaţiei, înapoi către epoca de aur a umanităţii, în care «oamenii îmbătaţi de plăcere se răspândeau ca o turmă veselă pe pământul liber… în care şarpele se pierdea nevinovat în iarbă… şi orice pasăre în văzduhul neîncătuşat şi orice animal rătăcind pe dealuri şi prin văi, vorbea omului, spu**nându-**i: „Îngăduit e tot ce place”.» Dar elanul neîngrădit al poetului se loveşte şi se frânge de legea şi disciplina încarnate în caracterul lui Antonio. Poate nu e moment în repertoriul tragic mai săgetător decât acela în care Torquato, înfrânt şi izolat, apucă toiagul pribegiei, pentru a porni spre o soartă necunoscută. Viziunea heraclitiană şi eleatică a vieţii, viaţa ca fluviu şi ca stâncă şi limitare sunt confruntate aci în tragica lor opoziţie. De ce-a creat natura valurile, dacă ele trebuie să se sfarme de stânci?

«Puternica natură care a înfipt stâncile în pământ, a dat valurilor mişcare. Ea trimite furtuna, şi valurile se alungă, se umflă şi se apleacă înspumate. Soarele se răsfrângea frumos în valuri şi stelele se odihneau la pieptul plin de legănări al lor. Întunecată-i strălucirea de altă dată, pierită e odihna. Nu mai mă recunosc în primejdie şi mărturisirea nu mai mă ruşinează… O, te cuprind cu amândouă mâinile, Antonio! aşa cum corăbierulse-ncleştează în cea din urmă clipă de stâncile de care **s-**a zdrobit.»

«Die măchtige Natur Die diese Felsen grundete, hat auch Der Welle die Beweglichkeit gegeben.

Sie sendet ihren Sturm, die Welle flient Und schwankt und schwillt und beugt sich schăumend liber.

În dieser Woge spiegelte se schön Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne An dieser Brust, die zärtlich sich

bewegte. Verschwunden ist der Glanz, entfloh n die Ruhe Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr Und schăme mich nicht mehr, es zu bekennen Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht Das Schiff an alien Seiten! berstend reisst Der Boden unter meinen Fiissen auf!

Ich fasse dich mit beiden Armen an!

Se klammerţ sich der Schiffer endlich noch Am felsen fest, an dem ei scheitem solite.»

Torquato Tasso afirmă valoarea disciplinei numai întrucât ea constituie o limită de care pasionalitatea eroului se zdrobeşte. Puterea ei binefăcătoare ne ai pare abia în *Ifigenia** sfânta fecioară ocrotită de Diana, care mângâie şi linişteşte delirul lui Oreste, înduplecă şi îndulceşte setea de sânge a regelui Thoas. «Sufletul frumos», care se spovedeşte în *Wilhelm Meister*, e înfăţişat în *Ifigenia* în acţiunea lui liniştitoare şi civilizatoare printre oameni. Acel care a cucerit pentru sine libertatea intimă ştie că are acum datoria să slujească legii. Şi, după cum activitatea universală se integra în armonia cosmică, după cum ea restituia pretutindeni întreguri unitare şi organice, libertatea omenească aduce cu sine imperiul legii, restabilind o viaţă omenească a ordinii, a calmului şi a disciplinei. Marile accente de puritate cu care se încheie *Ifigenia în Tauriday* aducând cu ele potolirea pasiunilor, înlăturând abuzul şi înşelăciunea, conţin oarecum culminarea înţelepciunii lui Goethe.

Acestor îndrumări Goethe n-a mai avut să le adauge decât aceea că omul trebuie să-şi dezvolte activitatea în cercul unei specialităţi restrânse. Măiestria în viaţă, o năzuinţă care l-a însufleţit pe Goethe tot timpul, nu se poate obţine decât prin limitare, ne spune un vers al bătrâneţii poetului.

«In der Beschrănkung zeigt sich erst der Meister».

Astfel, Faust sfârşeişte prin a fi inginer şi Wilhelm Meister intră **într-**o viaţă nouă, devenind chirurg.

Asociaţia de înţelepciune şi meşteşug al vieţii care îl călăuzise pe Wilhelm Meister pe căi tainice, îi lămureşte acum principiul ei:

«Cine doreşte să devină tovarăşul nostru, trebuie să stăpânească în «chiip adânc o specialitate oarecare».

La ce bun aşa-numita «cultură generală» care lipseşte pe om de un centru de grupare şi organizare a puterilor sale. «Ceea ce are însemnătate, i se spune lui Wilhelm Meister, este ca cineva să priceapă ceva bine şi să-l poată face ca nimeni altul în jurul său». De reţinut este însă că astfel de revelaţii i se fac lui Wilhelm Meister abia la sfârşitul anilor săi de învăţătură şi după ce puterile sale se răspândiseră larg, rătăciseră îndelung şi se încercaseră în multe direcţii. Specialitatea, în înţelesul lui Goethe, este în felul acesta un factor de integrare a puterilor omeneşti eliberate mai înainte. Dacă Wilhelm Meister ajunge şi se stabileşte **într-**o specialitate, împrejurarea nu se datorează cumva dorinţei sale de a renunţa la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza şi închide această plenitudine **într-**o unitate limitată, în care acţiunea şi eficacitatea ei să se producă mai bine decât dacă i **s-**ar fi lăsat liber câmpul deschis al tuturor rătăcirilor. Viziunea heraclitiană şi eleatică **s-**au îmbinat şi în aceste stipulări ale artei vieţii.

Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Faţă de raţionalismul superficial al veacului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viaţa mai adâncă şi la plenitudinea personalităţii omeneşti. Neoumanismul goetheean a fost astfel un mijloc de întrecere al iluminismului care culmina deopotrivă în înţelegerea mecanistă a lumii şi în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană **s-**a putut ridica şi privi mai «departe decât idealurile stabilite în două veacuri de raţionalism cartezian. Apoi, faţă de convenţionalismul

artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tânăr a lui Goethe a regăsit iarăşi izvoarele marilor pasiuni. Răsunetul lui *Werther* a fost astfel deschizător de drumuri. În acelaşi timp, omul socializat la extrem al veacului său şi micşorat în consecinţă este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică şi rebelă. Titanismul lui *Goetz von Berlichingen*, al lui *Prometeu*, şi *Mohamed* înzestra omenirea modernă cu noi mituri ale puterii generoase şi creatoare. Romantismul a dezvoltat unele din orientările lui Goethe, ţintind totuşi mai departe decât acesta o dorise. Faţă de subiectivismul romantic, faţă de diletantismul sentimentului mistic şi poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoştinţa şi stăpânirea lumii exterioare, către acceptarea liberă şi demnă a normelor obiective de viaţă, a legii şi a disciplinei. Opera lui Goethe devenea astfel un mijloc de depăşire a romantismului, după cum cu câteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului.

Suta de ani care **s-**a scurs de la moartea lui Goethe a dezvoltat apoi unele din îndrumările degajate din opera lui, dacă nu tocmai sinteza lor. Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrâ**nd-**o şi transformâ**nd-**o pe imense întinderi. Învăţătura revelată în *Wilhelm Meistery* după care «supremul merit al omului este de a influenţa cât mai mult condiţiile sale, lăsâ**ndu-**se determinat cât mai puţin de ele», a găsit o largă ascultare. Năzuinţa europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire şi de a face libertatea omului mai puternică decât determinismul naturii îşi găseşte în *Faust* şi în *Wilhelm Meister* miturile lor poetice. Dar întocmai cum romantismul ţintise prea departe, bătaia de puşcă a faustismului a fost judecată prea lungă. Aspiraţia de a cunoaşte, de a stăpâni şi prelucra lumea exterioară,

exercitată cu exces, îl abate pe om de la sine însuşi, de la munca de înălţare şi purificare a personalităţii sale. Libertatea necesară operei de creaţie se poate transforma uşor în anarhie. Specialitatea pe care trebuie să se întemeieze sforţarea de prelucrar-e a lumii poate îndepărta pe om de la folosinţa plenitudinii sale omeneşti.

În critica timpului, această întreită primejdie care bântuie cultura noastră a putut fi deci cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Dar pentru a învinge această, primejdie, vremea noastră, întocmai cu epocile care au urmat iluminismului şi romantismului, recunoaşte tot în opera lui Goethe corectivul ei. Veacul nostru, heraclitian prin excelenţă, al dinamismului, al libertăţii şi al creaţiei, a folosit mai cu seamă preceptele heraclitiene ale metafizicii şi eticii lui Goethe. Dar acum, când noi îndrumări eleatice tind să corecteze excesele heraclitiene ale secolului lăsat în urmă, apelul la opera lui Goethe e cu atât mai necesar, cu cât în ea găsim mijlocul de îndreptare, dar nu de distrugere a lumii care ne-a produs. Astfel, pentru a treia oară în cei o sută cincizeci de ani de când opera lui Goethe lucrează în lumea modernă, influenţa ei se dovedeşte binefăcătoare. Cine întreprinde astăzi studiul operei lui Goethe regăseşte astfel un teren de certitudini şi o atmosferă de înviorare, de care oricine are trebuinţă, în aceste zile dăruite nouă de Ananke, cumplita zeiţă a Nevoii.

(*1932*)

FAUST ŞI CIVILIZAŢIA MODERNĂ

Creatorul lui *Faust* face parte dintre acei rari poeţi care au plăsmuit nu numai o poemă, dar un mit cu largi posibilităţi expresive pentru întreaga civilizaţie a timpului lor. Cine citeşte şi cine se adânceşte în substanţa celor peste douăsprezece mii de versuri ale tragediei lui Goethe reface soarta unei culturi, dar şi a unui om.

Această valoare reprezentativă a poemului lui Goethe

provine din mai multe împrejurări. Mai întâi din pricina neobişnuitei lungimi a elaborării lui. Pentru a-l desăvârşi, i-au trebuit lui Goethe aproape al de ani. Începută în 1774, când poetul n-avea decât 25 ani, lucrarea **s**-a completat treptat şi şi-a găsit încheierea cu puţine luni înaintea morţii lui, în 1832. Desigur, Goethe n-a fost tot timpul preocupat de ideea operei sale şi nu i-a adăugat un rând în fiecare zi. În cele şase decenii care despart începutul de sfârşitul lucrării se idifeting patru epoci de elaboraţie mai intensă. Aceste intervale sunt totdeauna în conexiune cu evenimente decisive din biografia poetului sau sunt etape importante ale dezvoltării sale. Astfel, prima formă, trunchiată, a poemei, aceea care în terminologia istoricilor literari primeşte numele de «Urfaust» datează din 1774 – 1775, adică din vremea tinereţii poetului, caracterizată prin acea impulsivitate sfărâmătoare de reguli, prin acel cult al geniului şi supraomului pe care le rezumă expresia de *Sturm und Drang*.

Opera rămasă neterminată este reluată îndată după înapoierea lui Goethe din Italia, eveniment de mare însemnătate în formaţia poetului. Dar nici fragmentul redactat în anii 1788 – 1790 nu este dus până la sfârşit. Abia patru ani mai târziu şi sub influenţa prieteniei cu Schiller, nimereşte Goethe un drum care putea conduce la rezultate definitive, şi în cei 16 ani care se scurg, începând de la 1794, este scrisă în întregime partea întâia a poemei. Urmează alţi 17 ani de întrerupere, până când poetul să se hotărască a scrie partea a doua a operei sale, ceea ce se întâmplă între 1825 şi 1832, adică în anii de reculegere ai bătrâneţii sale olimpiene.

Dacă Goethe nu a revenit la redactarea lui *Faust* decât în patru momente ale vieţii, aceasta nu înseamnă că experienţele din epocile intermediare nu i-au folosit în niciun fel. Dimpotrivă, această operă, uriaşă prin întinderea şi densitatea ei, **s**-a hrănit din întreaga

substanţă a vieţii poetului. Lunga şovăire pe care o arăta până a găsi calea cea dreaptă, marile pauze care despart răstimpurile de activitate, legătura acestora cu unele din evenimentele capitale ale biografiei sale ne îndreptăţesc a spune că în *Faust* se găseşte încorporată de fapt viaţa lui Goethe şi se poate citi întreaga istorie a formaţiei lui. Iar faptul acesta, după măsurile pe care suntem îndreptăţiţi a le aplica operelor lui Goethe, face din *Faust* monumentul principal din galeria creaţiilor lui.

Există, în adevăr, poeţi care îşi înţeleg arta ca o dedublare a vieţii **într-**o regiune ideală, fără contingenţe cu viaţa reală. Arta, înţeleasă ca o lucrare formală de stilizare, este în concepţia estetizantă a unui Flau'bert, Mallarmé sau Ştefan George, rezultatul unei evadări din viaţă. Nimic nu trebuie să transpară în opera lor din personalitatea şi experienţele reale ale artistului. «Artistul trebuie să se aranjeze **–** scrie odată Flaubert (*Correspondance*, febr. 1852) **–** pentru a face posteritatea să creadă că n**-**a trăit. Cu cât îmi fac mai puţin o idee despre dânsul cu atât mi se pa: e mai mare. Nimic nu**-**mi pot figura despre persoana lui Homer sau Rabelais şi când mă gândesc la Michelangelo, nu văd decât spatele unui bătrân de statură colosală sculptând noaptea la lumina faclelor». Concepţia mai umană a lui

Goethe îl face să nutrească idealul unei opere de artă crescute din experienţele vieţii, grea de înţelesurile GÂştigate în luptele ei. Şi este poate interesant a opune cuvintelor lui Flaubert pe acelea pe care Goethe le pronunţa în faţa lui Eckermann: «Lumea este atât de mare şi bogată, spunea Goethe (*Gesprache mit Eckermann* (*Convorbiri cu Eckerman*) 18 sept. 1823), şi viaţa atât de variată, încât niciodată nu vor lipsi prilejurile pentru poezie. Toate poeziile trebuie să fie ocazionale, adică realitatea trebuie să le ofere prilejul şi materialul.»

Iată o normă, căreia nicio operă a lui Goethe nu i **s-**a

conformat mai deplin ca *Faust*. Ocazia lui *Faust* este chiar viaţa lui Goethe, în întregimea ei. Şi **s-**ar putea spune că Goethe a trebuit să trăiască şi să ajungă în pragul morţii, pentru ca *Faust* să se întocmească. Această împrejurare acordă operei lui o măreţie umană pentru care nu există nicio analogie în literatura mai nouă.

Lungul timp pe care l-a depus Goethe pentru redactarea poemei sale a lipsit-o de acea unitate riguroasă pe care o admirăm de obicei la operele clasicismului. Compunerea lui Faust aparţine, după expresia unui psiholog francez, tipului de invenţie prin *deviere*. Linia generală a dezvoltării este necontenit întreruptă de episoade variate, cum ar fi «noaptea Valpurgiei», «tragedia Margaretei» în prima parte, sau numeroasele episoade alegorice din partea a doua, ca de pildă «carnavalul de la curtea împăratului» şi «scenele mitologice din Grecia» care îl făceau pe Croce, unul din comentatorii goetheeni mai lipsiţi de prejudecăţi să recunoască aci exerciţiul unei fantazii deopotrivă cu a poeţilor de curte ai Renaşterii, meşteri în improvizaţii de prologuri, alegorii sau mascarade, menite să dea un fast deosebit festivităţilor princiare (*Goethe*, tr. germ. J. Schlosser, pag. 111). Dacă totuşi poema are o unitate, ea a fost întrevăzută de poet destul de târziu. Abia în 1800 scrie Goethe «prologul în cer» în care «convorbirea lui Dumnezeu cu Mefisto» şi «prinsoarea» care se leagă între ei stabilesc cadrul şi condiţiile întregii tragedii. Mefisto obţine de la Dumnezeu îngăduinţa de a-l ispiti pe Faust şi de a se face stăpân peste sufletul lui dacă va izbuti să-l abată de la acel drum al năzuinţei spre bine care poate fi semănat, de altfel, cu destule greşeli. Încrederea – lui Dumnezeu în Faust este aceea în valoarea morală a omului. Soarta lui Faust se pune la cale în cer, dar se realizează pe pământ, până în clipa când cerul primeşte sufletul aceluia pe care Mefisto nu-l putuse câştiga pentru sine. Dar acest imens arc de

boltă, care se întinde de la prologul în cer. cu care prima parte se deschide, până la ultimele scene în cer, cu care partea a doua se încheie, a fost întrevăzut de Goethe abia după un sfert de veac de la începerea poemei.

Este această poemă o tragedie deopotrivă cu *Tasso* sau cu *Ifigênia*? Mulţimea episoadelor înseamnă mai degrabă o imixtiune a epicului în dramatic. Sunt atâtea pagini în *Faust* care reclamă o altă specie de atenţie decât aceea cu care sunt întâmpinate creaţiile dramatice, atâtea scene ale poemului pe care le citim fără să resimţim înlănţuirea lor către catastrofa finală. Sunt apoi pagini de lirism, ca de pildă cântecul Margaretei la vârtelniţa ei, al lui Lynkeus din turnul din care priveghează ţinutul sau al lui Euphorion, care alterează linia pură a dramei. Toate genurile literare sunt întrunite în *Faust*. Dar poemul nu poate fi înţeles ca o simplă dramă şi din pricina felului în care se urmează replicile care îl constituie. Aceste replici nu au niciodată simpla funcţiune de a promova acţiunea. Ele adoptă mai totdeauna stilul sentenţios şi sunt, fiecare pe seama ei, mici poeme gnomice, care fixează spiritul în vederea adâncirii conţinutului lor incisiv sau profund. Din această pricină, şi nu numai din aceea a lungimii neobişnuite a poemei care la reprezentarea ei scenică reclamă între zece şi douăsprezece ceasuri, *Faust* trebuie citit şi nu văzut pe scenă. Ba chiar la lectură străbaterea de la un capăt la altul al poemei, îndată ce desfăşurarea acţiunii este cunoscută în toate amănuntele ei, nu mai este necesară. *Faust* este o carte cu care tovărăşia cititorului trebuie să fie lungă şi insistentă. Această carte trebuie necontenit deschisă şi examinată, după dispoziţia specială a momentului, **într-**una sau alta din părţile ei. Numai aşa ajungem să pătrundem şi să asimilăm întreaga ei bogăţie. Trebuie să trăim şi să îmbătrânim cu *Faust*. Nespusă este zădărnicia cititorului grăbit care socoteşte că poate să**-**şi apropie din**tr-**odată o operă care a cerut meşterului ei

sacrificiul unei vieţi întregi. Să adăugăm că subtitulatura de «tragedie», pe care Goethe a menţin**ut-**o pentru, întregul poem, este o rămăşiţă a felului în care el a concep**ut-**o în acea primă formă care era gata încă din 1775. Era vorba atunci de a prezenta dramatic catastrofa unui caracter excepţional, rătăcit prin alianţa lui neîngăduită cu principiul răului. Până la urmă însă *Faust* a devenit altceva, şi anume înfăţişarea purificării treptate a unui caracter, istoria cuceririi unui înţeles al vieţii. Din acest punct de vedere, Faust nu poate fi comparat, printre operele lui Goethe, decât cu *Wilhelm Meister9* cealaltă mare construcţie literară care sintetizează experienţele fundamentale ale vieţii artistului şi gânditorului.

Este interesant a urmări seria tuturor avatarurilor care au condus de la prima formă a poemei, aşa cum Goethe a primit-o din**tr-**o carte populară a veacului al XVI-lea până la forma ei ultimă şi definitivă. Cartea populară, pe care Goethe a cunosc**ut-**o încă din copilăria lui, atribuia unui personaj real nişte peripeţii a căror amintire oamenii o păstrează de la alte multe secole anterioare. În ipostaza lui istorică, renumitul Magister Georgius Sabelicus Faustus-junior era un student vagabond care îşi cucerise o mare notorietate prin ştiinţa lui de mag, de necromant, astrolog, chiromant, aeromant şi piromant, aşa cum el însuşi se intitula **într-**un fel de carte de vizită, consemnată **într-**un izvor al timpului. Născut la 1480 **într-**o mică localitate din Suabia (Knittlingen), el studiază magia la Universitatea din Cracovia şi umanităţile la Heidelberg şi Erfurt. Isprăvile lui sunt numeroase, şi unele din ele ni-l arată în postura unui şarlatan care nu se da înapoi de la farsele cele mai grosolane. Aşa, de pildă, când îl ameninţă pe Melanchton, reformatorul german, că-i va face să-i zboare mâncările pe coşul bucătăriei sau: ca atunci – când decide pe capelanul contelui ibronhorst din Batenberg să-i dea o cantitate de vin în schimbul făgăduinţei că-l va

învăţa cum să se radă fără brici. Omul era luat cu toate acestea în serios şi uneori era temut. Astfel, filologul Camerarius se interesează de părerile lui asupra rezultatului probabil al războiului dintre Carol V şi Francisc I, iar când Filip von Hutten armează o flotă pentru Venezuela îi cere un prognostic despre rezultatele expediţiei şi atestă apoi că lucrurile **s-**au produs întocmai cum fuseseră prezise. Puterile acestui mag erau r socotite **într-**atât de redutabile încât oraşul Ingolstadt, care îl expulzează **într-**un rând, n-o face decât după ce! obţine, făgăduinţa că nu se va răzbuna împotriva locuitorilor lui.

Isprăvile acestui om le imortalizează cartea populară amintită, dar şi piesa de teatru care, după împrejurări, era: jucată fie de artişti în carne şi oase, fie în teatrul de păpuşi... Mai cu seamă trupele engleze fac din *Faust* o piesă principală a repertoriului lor şi o prezintă publicului germani **într-**o serie de turnee, încununate totdeauna de succes. Contemporanilor le plăcea să li se înfăţişeze viaţa acestui om „care în îndrăzneala lui de a se alia cu Dracul dădea expresie acelei porniri individualiste, înflorite de curând în atmosfera Reformei. Din aceste izvoare care trebuiau să devină ale lui Goethe se alimentează între timp creaţia, marelui poet dramatic elisabetan Christophor Marlowe. Caracterul eroului este înnobilat de acesta, Faust căzând victimă setei sale de cunoaştere şi pasiunii sale de putere şi dominaţie. Dar tragedia păstrează un sens moral edificator şi în prelucrarea lui Marlowe, încât Faust este până la urmă pedepsit din pricina asociaţiei lui criminale, deşi motivele* care-l îndemnaseră s-o facă descindeau din regiunile mai înalte ale sufletului. Un moment hotărâtor în dezvoltarea motivului îl înfăţişează Lessing, care s-a oprit şi el în faţa subiectului, dar fără să închege o creaţie definitivă. Fragmentele lui Lessing, publicate postum şi ajunse la cunoştinţa lui Goethe, conţineau însă o însemnare preţioasă. «Se cuvine oare, se întreba Lessing,

ca cineva să cadă victima instinctului celui mai nobil pe care Dumnezeu l-a sădit în –, sufletul omenesc?» Dacă Faust se leagă cu Dracul numai pentru a spori puterile cunoştinţei, poate fi el sacrificat? Această îndoială asupra vinovăţiei lui Faust, încadrată în atmosfera intelectualistă a veacului lui Lessing, a avut o mare influenţă asupra concepţiei lui Goethe. În Ur*faust*” eroul nu mai este sceleratul stigmatizat de cartea populară „ci fiinţa situată în faţa enigmei cunoaşterii lumii şi care „pentru a o descifra, nu pregetă să se dedea practicelor magice şi să lege în cele din urmă pact cu Mefisto. Dar, în acord şi cu cartea populară şi cu drama mai veche a lui Marlowe, eroul trebuia probabil sacrificat până la urmă „victimă a îndrăznelii sale mai presus de firea omenească... în această ipoteză, Faust rămâne deci o figură tipică a perioadei Sturm un*d Dra*n*gy* u*n cara*cter titanic deopotrivă.

cu Prometeu şi Mohamed, cărora tânărul Goethe se pregătea să le consacre câte o tragedie, şi analog cu Goetz von Berlichingen, eroul dramei, pe care Goethe îl vrăjeşte tot din acea. lume individualistă a veacului al XVI-lea căreia îi aparţine şi Faust.

Comparată cu toate fragmentele anterioare, forma definitivă a poemei aduce o idee nouă: Faust nu mai merge către pieirea, ci către mântuirea lui. Pactul cu Mefisto se precizează de asemenea: Faust consimte să-şi piardă sufletul dacă noua lui călăuză prin viaţă îi va procura o clipă încărcată de atâta plăcere încât acel care a râvnit-o şi nu a putut-o găsi nici în studiul zadarnic al ştiinţelor, nici în evocarea magică a spiritelor superioare, să-i spună: «întârzie puţin, eşti atât de frumoasă». Interesul dramatic al poemei se concentrează asupra întrebării dacă Mefisto va izbuti să-i procure lui Faust această clipă. Zadarnic îi va oferi însă plăcerile simţurilor în pivniţa lui Auerbach, pe acele ale dragostei în braţele Margaretei, satisfacţia

puterii la curtea împăratului, fericirea de a atinge idealul suprem al frumuseţii prin însoţirea trecătoare cu Elena. Cuvântul aşteptat nu este rostit în niciuna din aceste împrejurări. El este pronunţat abia de bătrânul de o sută de ani care, răpind valurilor mării un ţinut inundabil şi visând la poporul liber şi fericit care se va dezvolta între graniţele lui, vrea să reţină clipa acestei viziuni delectabile. Cuvintele «întârzie puţin, eşti atât de frumoasă» Faust nu le adresează deci unei clipe prezente, ci unei viziuni de viitor, şi Dumnezeu crede că poate mântui pe acela care n-a încetat niciodată să năzuiască. Îngerii poartă sufletul lui Faust către ceruri, prin**tr-**o lume de simboluri catolice, până la Sfânta Fecioară, şi un cor mistic intonează cântecul de laudă a Eternului-Feminin, a puterii de iubire şi îndurare care guvernează lumea.

Ne putem întreba ce **s-**a întâmplat, ce transformări adânci au trebuit să se producă, pentru ca toate acele deplasări ale accentului moral care separă cartea populară de *Urfaust* şi pe acesta de forma definitivă a poemei «să devină posibile? Abia acum ne apare pe deplin limpede de ce au trebuit să treacă mai multe decenii între feluritele forme ale lui *Faust*. Nu numai că Goethe a trebuit să îmbătrânească între timp pentru ca poema, bogată prin adânca ei semnificaţie umană, să se închege, dar epoca însăşi a trebuit să se prefacă, forţele istorice au trebuit aşteptate cu răbdare să ţească la războiul timpului, pentru ca figura scelerată a magicianului din veacul al XVI-lea să devină omul care-şi cucereşte mântuirea **într-**o viaţă de erori, dar preţioasă prin vrednicia ei, izvoditoare de fapte.

Mai întâi, morala religioasă a trebuit să cedeze ceva din vechea ei rigoare. Oamenii veacului al XVI-lea nu puteau cu niciun preţ să conceapă salvarea aceluia care nu pregetase în faţa pactului cu Necuratul. Nici Marlowe, care ştiuse să înnobileze figura lui Faust, nu putuse să-l mântuiască de damnaţiunea pe care, după toate normele

morale ale timpului, o merita pe de-a întregul. Goethe este însă un om nou prin sensibilitatea sa mai redusă faţă de comandamentele sau interdicţiile Bisericii. În *Wilhelm Meister*, atunci când schiţează morala sufletului pe care îl numeşte «frumos», el observă puţina eficacitate etică a moralei religioase: «Teama de iad – observă sufletul frumos care se spovedeşte în *Wilhelm Meister* – nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău şi a unui loc de chin şi pedeapsă după moarte nu putea găsi niciun colţ în cercul ideilor mele».

Criteriul moral trebuie să rămână imanent vieţii sufleteşti. Valoare morală posedă numai omul care făptuieşte binele prin spontaneitatea naturii sale, nu prin presiunea unor reprezentări de teroare, aparţinând unei sfere externe. Dar dacă frica de iad nu poate determina binele, nici alianţa cu iadul nu-l compromite când spontaneitatea naturii morale se dovedeşte superioară până la urmă. Poate că gânditorul care a contribuit mai mult la punerea în lumină a spontaneităţii morale a omului şi la rechemarea criteriilor etice din transcendenţă în imanenţă a fost Jean-Jacques Rousseau. Poate că fără contribuţia epocală a lui Rousseau, *Faust* n-ar fi luat forma pe care o cunoaştem astăzi. Mulţumită lui Rousseau, omenirea modernă a luat cunoştinţă de acea putere morală sădită în sufletul fiecăruia, de acel «instinct al inimii», căreia îi datoreşte şi Faust orientarea sa pe căile mântiuirii. Când Dumnezeu, în «prologul în cer», exprimă îndoiala că Mefisto îl va putea abate pe Faust de la acel izvor primitiv («*Urquell*») al binelui care îl face să persevereze pe drumul drept prin**tr-**un impuls obscur al naturii sale, el vorbeşte în limbaj rousseaiu-ist. Dumnezeu îngăduie

Satanei să-şi desfăşoare meşteşugurile sale, fără ca el să intervie vreodată pentru a-l menţine pe Faust pe calea bună. Salvarea lui Faust este opera exclusivă a

omului natural în el, a acelei ființe, evidențiată în valoarea ei etică de către Rousseau.

A doua mare forță care a contribuit la transformarea figurii legendare a lui Faust este acea critică a puterii de cunoaștere a omulkm care, mai întâi prin lucrările filosofilor englezi, apoi prin epistemologia kantiană, a minat metafizica tradițională. Când Faust apare mai întâi în scenă, el ni se arată ca un savant dezamăgit de cercetarea vană a științei. Magia îi apare ca un ultim refugiu, dar dezamăgirea lui nu este mai mică nici în fața cărții miraculoase a lui Nostradamus. O. Walzel (*Von Geistesleben alter und neuer Zeit* (Despre *viața spirituala a vremurilor vechi și noi*), pag. 372 și urm.) a arătat odată că experiența pe care o face Faust când evocă nepătrunsul spirit al pământului este deopotrivă cu a lui Kant în epoca precritică, curios pe atunci de doctrinele spiritistului nordic Swedenborg, dar care ajunge să le divulge în toată zădărnicia lor, scriind *Traume* eines *Geistersehers erlautert durch Traume der Metaphysik* (*Visele unui vizionar tălmăcite în vise metafizice*) (1766). Cuvintele umilitoare cu care Spiritul pământului răspunde invitației lui Faust: «Te asemeni spiritului pe care-l înțelegi, nu mie», au o rezonanță specific kantiană. Orice cunoștință se produce în raport cu organizația noastră umană și nu-i poate depăși limitele niciodată. Dar această experiență a cunoașterii, analogă cu aceea care stă la temelia *Criticii rațiunii pure*, provoacă în Faust o altă reacțiune decât în Kant. Dezamăgit de magie și de metafizică, filosoful german a indicat cunoștinței rolul studierii fenomenelor, nu a esenței lor inaccesibile, și a netezit astfel calea științelor pozitive moderne. Pornind de la experiența aceleiași dezamăgiri, Faust nu devine însă om de știință, practicând metodele cercetării moderne, ci se aruncă în viață pentru a găsi fericirea pe care în cabinetul său de lucru nu o putuse afla. Aceasta este de asemeni o

reacţiune specific modernă. Lumea modernă **s-**a constituit prin**tr-**o întinsă evadare din cabinetele de studiu. Oamenii vechi au fost resimţiţi la un moment dat de cei noi mai ales ca pedanţi, prizonieri ai teoriilor şi speculaţiilor, oameni de interior şi de principii, pentru care nuanţele iraţionale ale vieţii se ascund. Poziţiile intelectualismului au fost mult slăbite în trecerea de la vechiul regim la cel nou. Şi astfel, pe când în pragul vremilor noi, înţelepţii continuau să recomande idealul socratic al vieţii luminată de cunoştinţă, lumea nouă a propus un ideal al cunoştinţei apropiat cât mai mult de viaţă, de experienţa trăită. Intuiţionismul sau pragmatismul contemporan au modelat o teorie a cunoaşterii trăite şi practice care ilustrează acea preferinţă pe care modernii o acordă vieţii şi ale cărei baze spirituale trec şi prin *Faust* de Goethe. Ieşirea în viaţă, consecutivă dezamăgirii speculaţiei este altă forţă istorică modernă, activă în întocmirea lui Faust.

O altă forţă care ar trebui să apară pentru ca Faust să ia forma pe care i-o cunoaştem, este sentimentul romantic al vieţii. Sufletul romantic este dominat de nostalgie, de dorul trecutului, de aspiraţia către viitor, de acel «*Weh*? *nut*» sau «*Sehnsucht*» pe care nu ostenesc să-l cânte poeţii, tot atâtea emoţii în legătură cu experienţa timpului. Romanticii înregistrează un univers în transformare, devenit curgător pentru privirile care nu pot să-l prindă şi să-l oprească. În mijlocul lui oamenii simt: sau jalea trecutului care nu poate fi întors, sau năzuinţa către un viitor care încă nu **s-**a lămurit. Aceste sentimente trăiesc puternic în sufletul lui Faust şi îi împrumută una din notele distinctive ale caracterului său. Faust este fiinţa năzuitoare prin excelenţă, aceea care nu se poate opri la nicio formă de viaţă, pentru că toate sunt topite şi duse de valul mereu izvorâtor al unui univers dinamic. Chiar clasicismul paginilor închinate însoţirii lui Faust cu Elena sunt în esenţa lor romantice. Căci există un clasicism al

romanticilor, rezultat din acea afundare nostalgică în trecutul mai armonios. Numeroase sunt interpretările propuse pentru lămurirea episodului Elenei în ansamblul operei. Acest episod este penultimul, acela care precedă transformarea lui Faust în om de acţiune. **S-**a spus că înainte de a încerca acţiunea sa asupra lumii, Faust trebuia să dobândească încredinţarea că ideea se poate însoţi cu materia: o dovadă pe care n-o produce decât spectacolul frumuseţii. Frumosul era în adevăr, pentru romantici, sinteza ideii cu materia, spiritul străluminând prin sensibil. Dar unirea lui Faust cu Elena mai are şi un alt înţeles. Contactul intim pe care îl stabileşte cu idealul frumuseţii purifică sufletul lui Faust, îi înalţă către acea armonie morală pe care Schiller o recunoscuse ca rezultatul educaţiei estetice. În fine, însoţirea lui Faust cu Elena este a geniului nordic cu acel al sudului, a neliniştii septentrionale cu armonia meridională, un ideal pe care romantismul nordic l-a mângâiat multă vreme şi care l-a hotărât pe Goethe, în momentul când ieşea din tulburea epocă *Sturm und Drang*, să apuce căile Italiei. Din această unire se naşte Euphorion, geniul graţios al văzduhului, deopotrivă cu Ariel al lui Shakespeare, care se volatilizează în aer, atât de vremelnică şi inconsistentă i se pare până la urmă lui Goethe aspiraţia clasicistă a romanticilor, contemporanii săi mai tineri. Faust se îndreptă deci către viaţa practică, executând o mare lucrare în folosul oamenilor şi cucerind astfel înţelesul definitiv al unei vieţi moderne.

Ce alte forţe istorice au determinat acest final? în primul rând acel cult al muncii pe care Reforma religioasă l-a răspândit printre popoarele care au aderat la ea. Umanismul Renaşterii sfârşeşte în voluptate, în acel cult estetic al plăcerii care lăsa viaţa aproape fără conţinut. Prinţii şi cardinalii, umaniştii şi marii burghezi duceau la finele Renaşterii o existenţă încărcată de plăcere şi

desfăşurată **într-**un rafinat cadru de frumuiseţe. Ce-i rămânea **într-**acestea omului mărunt din popor? Nimic sau aproape nimic. Luther a dat însă existenţei celei mai umile un conţinut, predicând că munca este rugăciune şi că sluga, în ostenelile ei, este mai plăcută luUDumnezeu decât toţi călugării cu posturile şi rugăciunile lor. Febra de activitate care **s-**a aprins, în urma acestor cuvinte de îndrumare, în toate ţările nordice, stă la baza civilizaţiei moderne. Fără acea religie a muncii, derivată din reforma lui Luther, n-ar fi devenit cu putinţă opera de transformare a planetei noastre, pe care o înţelegem prin cuvântul de «civilizaţie». O astfel de lucrare transformatoare a unui colţ de pământ execută şi Faust, îndiguind terenuri cotropite altă dată de valurile mării şi pregăti**ndu-**le pentru un popor liber şi fericit. Gestul lui, singurul care îi aduce o liniştire în tulburata năzuinţă de până atunci şi acordă un înţeles durabil vieţii lui, este un gest reprezentativ pentru civilizaţia modernă a muncii, aşa cum, începând din secolul al XVI-lea, n-a încetat să se dezvolte până în zilele noastre.

Idealul moral în faţa căruia se opreşte Goethe este una din cele mai însemnate răspântii în evoluţia etică a culturii europene. Înţeleptul, sfântul sau eroul, adică idealurile morale propuse de antichitate, de creştinism sau de cavalerism, erau gândite pe măsura unor personalităţi cu totul excepţionale. Oricine poate să întreprindă însă o acţiune de folos obştesc, o faptă socială şi organizatorică. Idealul etic faustian este modelat după dimensiunea morală a oricui. Prin prescripţiile practice care se degajează din marea sa poemă, Goethe a contribuit **într-**o măsură hotărâtoare la dezeroizarea vechilor morale şi a atenuat interesul timpului nostru pentru acea întrecere de sine a omului, **într-**o regiune de valori ideale gratuite, care alcătuia măreţia altor timpuri. Este un pragmatism moral în felul în care Faust culminează, o limitare la orizontul

practic şi social care lasă nesatisfăcută aspiraţia omului către absolut şi etern. De aceea, idealul faustic nu mi se pare că răspunde celor mai înalte nevoi spirituale ale oamenilor, deşi răsunetul lui a fost dătător de măsură pentru întreaga civilizaţie care i-a urmat. Dacă apoi, de la simboluri trecem la realitate, nu găsim, printre exemplarele cele mai bune ale timpului nostru, pretutindeni, pe omul faustic? Epoca noastră nu este lipsită de o înaltă distincţie morală. Speţa oamenilor puşi în serviciul semenilor, aceea a reformatorilor, descoperitorilor şi inventatorilor, a sporit în zilele noastre. Societatea veacului al XVIII-lea, aceea pe care o cunoscut-o tânărul Goethe, era dominată de figura omului «sensibil şi virtuos», adică a exemplarului uman aplecat asupra lucrării de perfecţionare interioară. Figura morală reprezentativă a vremii noastre lucrează însă mai puţin la desăvârşirea sa lăuntrică şi individuală, cât la aceea a mediului său natural şi social, perpetuând astfel nişte îndrumări care pot fi culese şi din *Faust* al lui Goethe. De la un timp se pot însă observa unele reacţiuni faţă de această suveranitate a idealurilor morale pragmatice. Spiritele cele mai înaintate ale timpului încep a înţelege că sensul unei culturi nu poate decurge decât dintr-o sferă de valori care depăşesc interesele practice şi sociale. Şi este preocuparea de căpetenie a zilelor noastre aceea de-a nu lăsa să adoarmă simţul uman pentru ce este necondiţionat în valorile eterne şi transcendente.

Este caracteristic faptul că în cursul tuturor experienţelor sale, Faust nu face niciodată pe aceea a lui Dumnezeu. Gândul lui avântat trece dincolo de clipa de faţă, înainte, spre viitor, dar niciodată în sus, către divinitate. S-ar putea observa că nevoia poetului de a găsi un punct de sprijin în transcendenţă se îndestulează în felul în care Faust culminează. Scenele alegorice ale mântuirii lui Faust, cu care partea a doua a tragediei se

încheie, nu sunt însă decât consfinţirea unui sens al vieţii care a fost pe deplin câştigat pe pământ. Ascensiunea lui Faust în lumina veşnică, prin atracţia principiului de iubire şi îndrumare, prin acel Etern-Feminin pe care-l proslăvesc ultimele cuvinte ale poemului este o apoteoză, dar nu o cucerire. Peste sfera de valori câştigate de Faust în viaţa de aci şi care, în viziunea poetului, alcătuieşte supremul conţinut moral al vieţii, cerul nu mai adaugă decât aprobarea lui. Măreţia poemului lui Goethe are astfel o limită, dincolo de care se impun alte nevoi şi afirmaţii ale conştiinţei umane[2].

IDEILE LUI GOETHE DESPRE ARTĂ

Prietenia lui Goethe cu Schiller, despre care **s-**a scris atâta, a avut darul să confrunte două estetici, rămase pilduitoare pentru întreaga dezvoltare a acestor preocupări în veacul şi jumătate care i-a urmat. Rareori doi oameni cu păreri atât de felurite au ajuns să se înţeleagă mai bine şi să se preţuiască mai mult. În timp ce pentru Goethe arta este produsul forţei plastice care străbate întreaga natură, ea este pentru Schiller obiectul unui instinct exclusiv uman şi un document al acelor afirmaţii ale conştiinţei sale morale care îi fixează un rol cu totul singular în univers. Omul a devenit artist în Goethe întrucât a izbutit să nu se depărteze de natură, pe când în Schiller numai în măsura în care i **s-**a opus. Dar pentru că ceea ce este dezbinat năzuieşte veşnic către ceea ce este împăcat şi unitar, Schiller a îndreptat totdeauna către emulul său priviri încărcate de nostalgie. Aceste priviri au rămas ale întregului veac. Mulţimea contradicţiilor şi a dificultăţilor teoretice care **s-**au aglomerat în acest interval

---

2 Pentru completarea acestor consideraţii cu privire la semnificaţia poemei lui Goethe, în contrast cu concepţiile lui Hugo la finele Legendei Secolelor, apoi în La ţin de Satan (Sfîrşitul lui Satari) şi Dieu (Dumnezeu), v. studiul meu Imanenţa şi transcendenţa la Victor Hugo (în voi. Studii de filosofie şi estetica, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939).

ne îndeamnă să cercetăm din nou ideile despre artă ale lui Goethe, aşa cum omul cu o conştiinţă vinovată revine necontenit spre amintirea acelora care au păstrat-o simplă şi dreaptă.

Oricare ar fi fost însă deosebirea dintre concepţiile celor doi mari poeţi asupra artei şi a locului pe care-l ocupă în lume, o trăsătură îi uneşte cu toate acestea, şi anume tocmai înclinarea lor de a reflecta filosoficeşte asupra artei. Este drept că în balada *Cântareţului*, Goethe putea face ale sale versurile bătrânului bard chemat la masa regelui şi a cavalerilor: «Eu cânt întocmai ca pasărea ce se adăposteşte-n ramuri». Spontaneitatea şi naturaleţea darului poetic al lui Goethe au rămas neîntrecute în toată lirica universală. De la primele versuri ale adolescenţei până la strofele *Divanului occidental-oriental*, inspiraţia lui Goethe a păstrat necontenit aceeaşi frăgezime. Dar, lucru greu de a fi remarcat, însuşirea aceasta nealterată **s-**a putut menţine odată cu pornirea de a transforma în problemă şi de a răsfrânge intelectualmente propria înzestrare artistică, întocmai ca şi condiţiile generale ale artei. Această trăsătură Goethe nu o împărţea de altfel numai cu Schiller, dar şi cu alţi mulţi din poeţii clasicismului. Comentariile lui Corneille asupra tragediei, prefeţele lui Racine, întreaga operă critică şi estetică a lui Lessing fac parte deopotrivă din manifestările tendinţei clasice ide a dubla puterea creatoare prin reflecţia teoretică asupra ei. Acestei tendinţe i se datorează ideea lui Goethe de a scoate o revistă consacrată problemelor de artă, renumita *Die Propylaen*, care nu trăieşte însă decât doi ani, de la 1798 la 1800, înlocuită mai târziu prin *Kunst una Altertum*, ale cărei colecţii se întind de la 1816 până la 1828. Prietenia lui Schiller fructifică geniul teoretic al lui Goethe, şi schimbul de scrisori care se întreţese între ei este plin de reflecţii asupra artei, mai cu seamă de vederi speciale asupra condiţiilor poeziei epice şi dramatice,

dătătoare de măsură asupra întregii dezvoltări a poeticii moderne.

Din tot acest material se poate elabora ceea ce **s-**ar numi estetica lui Goethe. Totuşi, Goethe însuşi **s-**a arătat mai puţin preocupat să**-**şi organizeze ideile **într-**un sistem, deosebi**ndu-**se prin aceasta de Schiller, ale cărui scrieri sistematice, cum sunt tratatul despre *Graţie şi demnitate*, acela despre *Poezia naiva şi sentimentala* sau *Scrisorile asupra educaţiei estetice a omenirii*, fac parte din etapele cele mai însemnate ale istoriei doctrinelor de estetică în epoca postkantiană. Spre deosebire de scrierile sistematice ale lui Schiller, articolele lui Goethe din *Propylaen* sau din *Kunst und Altertum* consideră mai degrabă probleme speciale de artă, poposind însă şi la unele chestiuni principale, ca în seria de scrisori intitulată *Der Sammler und die Seinigen* (*Colecţionarul şi ai săi*) sau ca în schiţele teoretice: *Ueber Wahrheit und*

Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (*Despre adevăr şi aparenţă în opera de arta*) sau *Ueber ănfache Nachabmung der Natur, Manier und Stil* (*Despre simpla imitare a naturii, manieră şi stil*).

O tendinţă comună însufleţea toate aceste contribuţii şi anume acea întoarcere către clasicism pe care, o vârstă de om mai înainte, o iniţiase Winckelmann, marele istoric al artelor antice, căruia Goethe îi consacră în 1805 o importantă lucrare. Veacul al XVIII**-**lea, care se încheia acum, fusese, în ordinea artistică, un câmp în care se încrucişează tendinţa către arta de gen şi de atmosferă, perpetuată din inspiraţia marilor maeştri olandezi şi flamanzi ai veacului anterior, cu orientarea antichizantă, chemată la o viaţă nouă prin intervenţia epocală a lui Winckelmann. Goethe îşi preciza poziţia în această dezbatere în sensul celui din urmă din aceste curente. Căci dacă el cunoaşte preţul artistic al acelei imitaţii fidele şi minuţioase a naturii, căreia i se datorează aşa numita

«pictură de gen», dacă, pe de altă parte, el ştie care este preţul acelei viziuni sintetice şi subiective a naturii, care îşi serba marile ei triumfuri în pictura peisagistă a Nordului, Goethe recunoaşte de asemeni care pot fi primejdiile acestor două genuri de artă, gata să se piardă, fie în minuţii lipsite de însemnătate, fie **într-**un subiectivism fără nicio frână. Între adevărul naturii şi imaginaţia artei, Goethe încearcă aşadar o trecere şi un echilibru, pe care crede a-l găsi în marile realizări ale artei antice, în care natura este astfel prezentată încât contemplatorul dobândeşte în acelaşi timp şi impresia necesităţii intime şi a înlănţuirii organice a aspectelor ei. În faţa principiului «imitaţiei» şi al «manierei», Goethe ridică astfel principiul intermediar al «stilului», capabil să întrunească avantagiile celorlalte două cu eliminarea dezavantagiilor lor. Cuvintele lui Goethe sunt în această privinţă cum nu se poate mai clare:

«Stilul – ni se spune – este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omeneşti. Dar el nu poate fi atins decât după ce arta a lăsat în urmă etapa imitaţiei naturii, după ce ea şi-a făurit un limbaj general de forme şi după ce prin studiul adânc şi precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însuşirile lucrurilor, să cuprindă şi să poată limita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitaţie, adaugă Goethe, se întemeiază pe sentimentul existenţei liniştite şi a prezentului îmbrăţişat cu simpatie, după cum „maniera” cuprinde aparenţele lumii cu o sensibilitate vie şi mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoştinţei, din esenţa lucrurilor, întrucât ne este îngăduit a o cunoaşte în forme vizibile şi pipăibile.»

Din acest punct de vedere se putea spune că numai arta antică are stil, întrucât numai acolo aspectele lumii se lămuresc **într-**un fel care face parcă evidentă însăşi

necesitatea care le comandă. Nimic nu este întâmplător în arta antică, nimic nu este adăugat sau superfluu: totul se înlănţuieşte după comandamentul unei perfecte logici organice. Din acest punct de vedere putea afirma Goethe că în unii din caii de pe friza Parthenonului nu avem a recunoaşte un exemplar oarecare al speţei, ci oarecum esenţa ei tipică, devenită vizibilă. Calul de pe friza Parthenonului este însuşi tipul generator al speţei, «*das Urpferd*».

De fapt, cine urmăreşte nu numai estetica lui Goethe dar şi filosof ia lui generală în ramura teoriei cunoaşterii observă că în artă se realiza, pentru poetul şi cugetătorul nostru, năzuinţa fundamentală a cunoştinţei. Goethe este într-adevăr unul dintre gânditorii care au preconizat cu mai multă insistenţă în filosofia europeană formula «gândirii intuitive», «*das anschauliche Denken*». Cunoştinţa, pentru punctul lui de vedere, nu**-**şi poate propune un scop mai înalt decât de a intui, în oricare din aspectele particulare ale lumii, tipul care le încadrează sau legea care le comandă, întocmai cum Galilei, privind în catedrală oscilaţiile candelabrului, a putut avea revelaţia legilor pendulului. Gândirea discursivă a filosofilor contemporani, păşind din etapă în etapă, ajutâ**ndu-**se de mediaţiuni succesive, subtilizâ**ndu-**se în abstracţiuni, pierzând contactul fecund cu intuiţiile concrete, nu putea primi adeziunea lui Goethe, spirit eminamente intuitiv, sensibil la forţa şi căldura concretului. Filosofia lui Goethe nu putea deci să fie alta decât o filosofie care nu pierde legătura cu sensibilul. Unitatea ideii cu aparenţa este un postulat de bază a structurii lui spirituale. De aceea, cunoştinţa, încă din anii tinereţii, a filosofiei panteiste a lui Spinoza lucrează asupra sa ca o revelaţie care continuă a**-**l călăuzi de**-**a lungul întregii sale vieţi. Spinoza îi oferea în adevăr lui Goethe întemeierea metafizică a nevoii sale de apropiere de lumea ideilor pe calea simpatiei cu

înfăţişările concrete ale naturii. Dar pentru că marile sisteme filosofice îi păreau lui Goethe că învăluiesc mai degrabă taina deschisă a Lumii, în regulă generală el era în slabă măsură un prieten al lor. Adevărata filosofie îi părea lui Goente a fi realizată de artă, şi mai cu seamă de arta antică, în care idealitatea lumii vorbea limpede şi convingător simţurilor noastre.

Dacă încercăm să considerăm acum filosofia lui Goethe în ramura morală, găsim de asemeni că principiile desprinse din reflecţia teoretică asupra artei au rost fecunde şi aci. Viaţa morală a personalităţii o concepe Goethe în analogie cu activitatea artistică. Comandamentul moral suprem este pentru Goethe năzuinţa personalităţii de a se forma necontenit pe sine, dezvoltând toate posibilităţile ei în germene şi constitui**ndu-**le **într-**un întreg limitat, dar plin de armonie. «Totul este element în afară de noi şi în noi», ne spune odată Goethe. Dar elementul trebuie să devină operă, şi fără îndoială că printre operele cele mai de seamă pe care omul le poate propune, propria personalitate trebuie amintită deopotrivă cu operele artei. Apropierea dintre viaţa morală şi activitatea artistică apare foarte sugestiv în acea terminologie goetheană care preferă expresia de «artă a vieţii» termenului de morală, puţin iubit de el, poate şi din pricina amintirilor teologice cu care se unea.

Arta este aşadar pentru Goethe măsura cunoştinţei şi a fericirii, îndreptarul vieţii teoretice şi etice. Atât ar fi de ajuns pentru a caracteriza sistemul de gândire al lui Goethe ca o filosofie estetistă, cum lucrul a fost de altfel făcut de către atâţia dintre comentatorii lui. Adevărul este că Goethe a încurajat estetismul în filosofia generaţiei imediat următoare. Filosofia lui Schelling, făcând să culmineze în artă sensul vieţii noastre spirituale, dezvolta un punct de vedere al lui Goethe. Acesta, la rândul lui, ratifica filosofia lui Schelling prin atenţia cu care îi

urmărea feluritele manifestări şi, în cele din urmă, prin simpatia activă pe care i-o dovedeşte filosofului.

Şi totuşi, nu putem spune că estetismul romanticilor a fost şi al lui Goethe. Goethe n-a susţinut niciodată că în contemplaţia artistică se poate desăvârşi sensul unei existenţe omeneşti şi că, închi**nându-**se artei, cineva poate da cea mai bună întrebuinţare vieţii sale. Aceste concluzii n-au fost niciodată ale lui Goethe. Ele au fost însă concluziile romanticilor, formulate şi trăite cu o exclusivitate de spirit în mai multe generaţii de artişti şi filosofi estetizanţi şi boemi, până la nefericitul şi tulburătorul Nietzsche, care, în acest spirit, a putut formula odată fraza îndrăzneaţă că «universul nu se justifică decât ca fenomen estetic». Refuzul lui Nietzsche de a recunoaşte lumii adâncimi şi taine, finalităţi ascunse care să legitimeze intervenţia voinţei omeneşti reformatoare, nu era goethean decât cu o jumătate de măsură. Căci dacă Goethe a prăznuit spectacolul sărbătoresc al lumii, frumuseţea şi fecunditatea ei, cântecul lui de laudă, de uimire şi de fericire nu **s-**a ridicat decât pentru că această lume este străbătută de un principiu activ, lucrând cu o neostenită silinţă la închegarea armoniei universale. De aceea el **s-**a ferit de a tăgădui voinţei omeneşti orice rol în desfăşurarea procesului lumii. Dimpotrivă, atunci când prilejul a venit de a arăta cum poate fi întrebuinţată mai bine o viaţă omenească, în *Faust* şi în *Wilhelm Meister*, el i-a preconizat un rost activ şi altruist, făcând din Wilhelm Meister un chirurg şi din Faust inginer şi conducător de oameni. Filosofia estetică a lui Goethe nu **s-**a închis astfel niciodată **într-**un estetism egoist. Diletanţii şi amatorii timpului nostru nu pot găsi în Goethe niciun temei al sterilităţii lor. Ei nu pot afla acolo decât îndemnul către armonie, hrănit din spectacolul naturii frumoase şi active; al acelei naturi în care revelaţia puterii plastice care o

străbate aprinde şi în pieptul omenesc îndemnul către creaţie.

HENRIK IBSEN ŞI IDEALURILE MODERNE (CU PRILEJUL CENTENARULUI SAU)

Era în epoca dramei atât de îndrăzneţe a *Strigoilor*, când Henrik Ibsen, protestând împotriva filosofiei care i se atribuia, scria în ianuarie 1882 lui Schandorf: «Intenţia mea a fost numai să trezesc în cititor impresia că trăieşte o bucată de realitate». De mai multe ori ne-a oprit Ibsen de a considera în opera sa altceva decât creaţia poetică. Cu toate acestea, în altă parte el declară că «a compune poetic înseamnă a ţine judecată asupra sa şi asupra semenilor». Este în adevăr, în natura atitudinii dramatice de a exercita o alegere, de a distribui caracterele antagoniste după criteriul unei preţuiri morale. În lupta care se încinge, victoria nu este totdeauna a celor buni, dar poetul ştie să câştige pentru ei premiul simpatiei pe care o merită. Astfel, idealul moral al poetului rezultă din chiar această valorificare. **S-**a întâmplat însă, în cazul *Norei*, că simpatia poetului îndreptâ**ndu-**se către femeia care, pornind în puterea nopţii către ţinte necunoscute, părăsi**ndu-**şi bărbatul şi copiii numai pentru a afirma drepturile individualităţii feminine, a stârnit o asemenea împotrivire publică, încât piesa n-ar fi putut să fie reprezentată în Germania dacă Ibsen n-ar fi consimţit să schimbe acest îndrăzneţ final. Valorificarea poetului intrând în luptă cu sentimentul public, Ibsen are dreptul să fie privit nu numai ca un evocator de viaţă, dar ca un adevărat creator de noi idealuri morale. Acestei însuşiri mai rare este probabil că i se va adresa în primul rând omagiul aniversării centenarului marelui dramaturg, la Oslo.

Nora a fost numită de un critic ibsenian o adevărată declaraţie a drepturilor femeii, la nouăzeci de ani după ce Revoluţia franceză proclamase pe toţi oamenii liberi şi

egali. Analogia este însă cu totul aproximativă, deoarece în acest lung interval concepţia omului, a tuturor oamenilor, nu numai a femeii, a suferit însemnate modificări. Filosoful german G. Simmel observă cu multă fineţe odată că cele două idei pe care tânăra Republică franceză le înscria pe frontispiciul instituţiilor sale **s-**au dezvoltat, în decursul ultimului veac, în direcţii divergente. Ceea ce îngăduia întrunirea unor termeni care au apărut mai târziu contradictorii era împrejurarea că pentru revoluţionarii francezi, hrăniţi în spiritul iluminist al veacului al XVIII-lea, oamenii erau egali prin natura lor, ca unii ce închideau în ei, deopotrivă, modelul invariabil al unui om abstract, şi că libertatea n-avea decât să realizeze posibilităţile imanente ale acestei egalităţi naturale. Atâta vreme cât stăruia concepţia omului identic cu sine în toată diversitatea vieţii istorice şi sociale, cele două principii revoluţionare puteau figura alături. Contradicţia a izbucnit numai în momentul în care individul, cunoscâ**ndu-**se identic cu sine, dar nu cu tipul vreunei umanităţi abstracte, omul a trebuit să se hotărască sau pentru soluţia [...] «egalităţii fără libertate» sau pentru formula «libertăţii fără egalitate», care este aceea – fără ca Simmel să-l numească – proprie lui Henrik Ibsen. Nu libertatea în scopul de a obţine egalitatea naturală oamenilor, dar libertatea care să conducă la realizarea esenţei lor ireductibile este aceea pentru care Ibsen porneşte lupta sa: «Mi se pare – îi scrie Ibsen lui Theodor Caspari în 1884 – că nu avem nimic altceva mai bun de făcut decât să ne realizăm pe noi înşine în spirit şi adevăr. Aceasta este după părerea mea adevărata libertate.»

Libertar, fără să fie egalitarist, evoluţia reputaţiei lui Ibsen a fost destul de ciudată printre curentele politice ale timpului. Privit ca un îndrumător de către mişcarea anarhistă mondială, el a putut fi considerat ca un reacţionar în propria sa ţară. O piesă ca *Un duşman al*

poporului permite până la un punct această îndoită apreciere. Căci Dr. Stockmann, eroul piesei, luptă contra majorităţilor care voiesc să înăbuşe glasul conştiinţei sale. Urâta lumină pe care poetul o alege pentru prezentarea acestor majorităţi, dovedeşte în el o dispoziţie puţin favorabilă democraţiilor:

«Majoritatea are putere, spune Dr. Stockmann. Din nefericire, ea nu are dreptate. Dreptate am eu şi încă o mână de oameni. Minoritatea are totdeauna dreptate.»

Cât de exagerată este însă înfăţişarea lui Ibsen ca un reacţionar o dovedesc chiar cuvintele cu care Dr. Stockmann îşi continuă mândra sa declaraţie de principii:

«Nu mă gândesc la mica adunare a reacţionarilor, meschină şi cu răsufletul scurt. Mă gândesc la acei puţini şi singuratici printre noi care au ştiut să-şi apropie tinerele adevăruri care încolţesc. Aceşti oameni luptă ca posturi înaintate pentru nişte adevăruri, care sunt încă prea de curând născute în lumina conştiinţei, pentru a putea avea majoritatea în sprijinul lor.»

La drept vorbind, privit în planul social, individualismul lui Ibsen îşi pierde mult din înţelesul său. Culoarea sa este etică şi reforma pe care o îndreptăţeşte şi către care patosul poetului năzuieşte este aceea a întregii omeniri. În corespondenţa sa se găseşte deci şi această declaraţie: «De la nişte reforme speciale nu-mi făgăduiesc nimic. Întreaga speţă se găseşte pe drumuri greşite.» Ceea ce este necesar şi reclamă cu hotărâre este «o revoluţionare a spiritului omenesc». Cât de puţin îl interesează categoria socială o dovedeşte şi afirmaţia, cuprinsă **într-**o scrisoare adresată lui Brandes, după care «nu există absolut nicio necesitate a raţiunii, în virtutea căreia individul să fie şi cetăţean». Cât despre Dr. Stockmann, care printre personajele lui Ibsen se arată a fi cel mai credincios purtător al său de cuvânt, el declară că: «nu are nicio importanţă dacă o societate mincinoasă se

prăbuşeşte». Revine în această categorică exclamaţie ceva din propriul radicalism al poetului care cerea patriei sale să intervină pentru naţiunea-soră a Danemarcei, când cu războiul de la 1864, chiar dacă sfârşitul lui ar fi trebuit să fie fatal. În felul acesta Norvegia ar fi ieşit cel puţin din marasmul pe care îl socotea cu mult mai primejdios.

Chiar din puţinele citate de mai sus se vede cât loc ocupă principiul adevărului în cugetarea lui Ibsen. Dar strămutată din domeniul logicii în al moralei, ideea de adevăr dobândeşte un nou conţinut. «Libertate şi adevăr – iată stâlpii societăţii» declară D-ra Hessel la sfârşitul uneia din cele mai cunoscute drame ale lui Ibsen. Cele spuse mai înainte explică împrejurarea că «adevărul» ocupă lângă «libertate» un loc pe care îl deţinea «egalitatea» în crezul revoluţionarilor francezi. Dar ce este acest adevăr moral, în numele căruia se desfăşoară lupta de reformator a lui Henrik Ibsen? El este mai întâi acordul omului cu sine însuşi. Pentru a obţine acest acord îşi părăseşte Nora bărbatul şi copiii. Căci în drumul către sine, Nora înţelege că trebuie să sacrifice toate măştile cu care societatea o îmbrăcase. A fost însă o problemă a timpului dacă, în adevăr, obligaţiile unei mame către copiii ei alcătuiesc numai o simplă mască socială sau dacă ele nu intră în chiar structura individualităţii feminine. Dar, fără a încerca să răspundem mai de aproape acestei întrebări, reţinem că Ibsen a fost unul dintre acei care au arătat cu mai multă forţă că, în compoziţia individului uman, ceea ce îi este cu totul propriu se combină cu ceea ce societatea îi împrumută şi-i impune. Ibsen propovăduieşte sacrificiul curajos al funcţiunii sociale, pentru ca individul să se îndrumeze cu atât mai uşor către destinaţia sa originară. Cu humor pune Ibsen în gura băiatului Olaf cuvintele pe care le adresează tatălui său, consulul Bernick: «... un stâlp al societăţii nu vreau să devin... mi se pare că trebuie să fie atât de plicticos». Această voinţă individualistă va

ajunge însă să se desfăşoare, nu numai în dispreţul societăţii, dar şi pentru paguba ei cea mai primejdioasă. Ibsen n-a vrut să închidă ochii asupra acestui pericol, şi, mai înainte chiar să ne înfăţişeze pe Nora trecând cu oarecare uşurinţă peste datoriile ei de mamă, ne-a prezentat pe Brand sacrificându-şi cu mare cruzime soţia şi capiii. Lui i se adresează deci glasul ceresc care-i aminteşte în clipa morţii pe Dumnezeul carităţii, *Dens caritatis*.

Sfârşitul poemului dramatic *Brand* ne pune în faţa uneia din acele subite schimbări de direcţie în cugetarea lui Ibsen, care o fac pe alocuri atât de greu de înţeles. Căci acest accent creştin şi transcendent nu este numai cu totul unic în opera sa, dar şi potrivnic acelei orientări profane a spiritului lui Ibsen care îi zdruncinase bunul renume în mijlocul societăţii pietiste a Norvegiei. Brand este, în adevăr, nu numai consecvent cu sine, dar şi cu tendinţa fundamentală a poetului. Principiul adevărului moral, preisupunând ca atare acordul statornic cu sine, implică şi voinţa de a nu consimţi la niciun compromis. Considerat în raportul cu semenii, adevărul moral devine *integritate*, şi deviza lui Brand: «tot sau nimic» este expresia ei succintă. De mai multe ori a veştejit Ibsen ceea ce în *Peer Gynt* numeşte «spiritul acordului», şi, chiar în *Brand*, ironia poetului ştie să găsească justul cuvânt de caracterizare al unui om ca primarul Vogt care declara că «îşi împlineşte totdeauna datoria», dar numai în «cuprinsul districtului său». Deşi Brand este atât de străin de această vină, poetul, nu numai că îl sacrifică pentru a-l răscumpăra în simpatia noastră, după cum toată înţelepciunea tragică îi indica **s-**o facă, dar îl imolează, ca să spunem aşa, pentru a doua oară, ridicâ**ndu-**i în faţă principiul carităţii creştine, faţă de care a păcătuit totuşi numai prin voinţa sa bărbătească. Brandes observa odată că această dualitate de tendinţe nu compromite unitatea adâncă a poemului.

Am spune chiar că prin ea Brand realizează tipul nou al tragicului irezolvabil. În clasicism, impresia tragică lucra în chip eliberator, ea dădea o încheiere armonioasă conflictului, echilibrând adversitatea destinului cu reacţia simpatică pentru nobleţea omului doborât. Tragismul sorţii lui Brand nu aduce această soluţie, forma lui rămâne parcă deschisă, căci simpatia pentru voinţa neînduplecată a omului e tulburată neîncetat, şi în ultima clipă, de acel teribil memento, care ne spune că sublima sa virtute a fost totuşi un păcat.

Dar şovăirea lui Ibsen, nu se opreşte aci. Zgudui**ndu-**ne credinţa în virtutea marilor caractere integre, el ne sugerează îndoială chiar şi în ce priveşte valoarea adevărului cu orice preţ. Satira ibseniană biciuise totuşi în *Peer Gynt* şi în figura lui Hjalmar Ekdal din *Raţa sălbatică* minciuna vieţii, falsul individualism, întemeiat nu pe cunoştinţa, dar pe închipuirea de sine. Când însă predica lui Gregor Werle, menită să aducă la adevăr pe fantastul laş care este Hjalmar pregăteşte sumbra dramă care se va sfârşi cu jertfa nevinovatei fetiţe Hedwig, d-rul Relling are prilejul să observe că «minciuna vitală este principiul stimulant: luaţi unui om mijlociu minciuna vieţii şi îi luaţi în acelaşi timp fericirea». Aşa ajunge Ibsen să se opună şi să ne ilustreze în opera sa dramatică nu numai o nouă învăţătură morală, dar poate, mai ales, tragedia acestei învăţături.

În complicata ţesătură a problemelor pe care drama lui Ibsen ni le pune, observaţia lui Relling deschide o cărare spre lumină. Despre minciuna vieţii ni se afirmă, în adevăr, că este necesară numai oamenilor mijlocii. Principiul adevărului moral poate deci valora şi mai departe pentru caracterele excepţionale şi nobile. Aceste caractere trebuie însă mai întâi formate, şi morala ibseniană ar putea pretinde la universalitate numai în măsura în care ele **s-**ar generaliza, până la a înlocui media

omenească de acum. Ibsen era conştient de toate acestea când cerea nu reforme speciale, dar o revoluţionare a întregului spirit omenesc. O nouă deosebire apare astfel între Ibsen şi iluminismul veacului al XVIII-lea din care doctrina liberală şi egalitaristă a Revoluţiei franceze **s-**a dezvoltat. Căci, pe când pentru filosofii veacului luminilor realizarea omului abstract echivala cu o întoarcere către omul dinaintea istoriei, către «omul natural» pe care Rousseau îl propunea ca model timpului său, nostalgia de poet şi reformator a lui Ibsen aspiră către omul unei etape îndepărtate a procesului istoric. Despre această formă viitoare a civilizaţiei omeneşti vorbeşte Maximos în marea dramă istorică *împărat şi galilean*. «Al treilea Imperiu», pe care crezuse că cezarul Iulian îl va putea realiza, va lua totuşi fiinţă, ne învaţă Maximos. El va concilia păgânismul cu creştinismul, carnea cu spiritul, pe Pan cu Logos. Va veni vremea virtuţii fără constrângere, a «liberei necesităţi», a iubirii de viaţă fără senzualitate şi a iubirii de spirit fără ură împotriva, vieţii. În acest imperiu terţiar, următor păgânismului şi creştinismului şi realizând sinteza lor, tragicul irezolvabil al lui Brand nu va mai fi posibil, căci voinţa omenească, îndreptâ**ndu-**se fără constrângere către bine, nu va avea nevoie să fie nici măcar tare şi, cu atât mai puţin, crudă. Nici jertfa nevinovată a Hedwigei nu va mai fi necesară, îndată ceiubirea nobilă pentru viaţă va face inutilă minciuna ei.

Numai privită în această ideală perspectivă, morala lui Ibsen îşi dobândeşte înţelesul deplin şi contradicţiile aparente ale dramei se aplanează. Preconizând înţelepciunea «celui de-al treilea Imperiu», Ibsen adera la un ideal comun multor gânditori ai veacului al XIX-lea, şi prin care veacul se elibera de fapt de vechea doctrină a virtuţii, practicată în temeiul imperativului antipsihologic al înfrângerii de sine. Noul ideal moral îşi propune să ajute la întâlnirea datoriei cu înclinaţia, şi pentru aceasta un

Schiller recomandă calea înnobilării estetice, un Spencer o mai bună adaptare la realitate şi un Guyau o expansiune cât mai neîncătuşată a vieţii. În rândul acestor gânditori trebuie trecut şi Ibsen, numai că această cucerire de nobleţe el nu o speră decât pentru o epocă mai îndepărtată, căci, întrucât priveşte singura nobleţe morală posibilă în prezent, el n-a văz**ut-**o decât în forma pe care o răspândea în jurul său un om ca Johannes Rosmer, a cărui influenţă nu putuse decât să zdrobească voinţa unei femei voluntare şi senzuale ca Rebeca West. Nobleţea lui Rosmer este aceea care scoate din viaţă, pe când aceea a «Imperiului al treilea» se menţine în limitele ei şi o înalţă.

În anul în care Henrik Ibsen se năştea la Skien în Norvegia, vedea lumina zilei în Rusia, la Iasnaia-Poliana, Leon Tolstoi. Mai tânăr decât ei era Frederich Nietzsche. Tolstoi şi Nietzsche ocupă două poziţii între care Ibsen a mijlocit o trecere. Căci el a împărţit eu Tolstoi nevoia de puritate şi cu Nietzsche aspiraţia către personalitate, dar nu şi-a însuşit misticismul unuia şi imperialismul voinţei celuilalt. Între neocreştinismul tolstoian şi neopăgânismul nietzscheean, Ibsen a izbutit să ridice un pisc mai înalt, pentru că perspectiva lui este, în adevăr, mai cuprinzătoare. Este un omagiu care trebuie să se aducă poetului şi moralistului, acum, când se aniversează centenarul naşterii sale.

FR. NIETZSCHE ŞI FILOSOFIA CA FORMĂ DE VIAŢĂ

Orice încercare de a pătrunde în gândirea lui Frederic Nietzsche se izbeşte necontenit de enigma personalităţii lui umane. În lipsa unor ştiri precise despre felul său particular de a fi şi despre evenimentele care compun neliniştita lui biografie intimă, cugetarea lui Nietzsche nu-şi destăinuieşte pentru noi întreaga ei semnificaţie. De când metoda istorică şi biografică **s-**a extins de la studiul operelor literare la acela al filosofiei,

viaţa gânditorilor şi portretul lor moral ocupă un capitol în orice monografie închinată vreunuia dintre cugetătorii antici sau moderni. Dar pe când **într-**un mare număr al cazurilor cercetarea se îndreaptă către izvorul omenesc al sistemelor filosofice pentru a afla ocazia uneia sau alteia dintre trăsăturile lor, în împrejurarea lui Nietzsche cercetarea caută să-şi lămurească mai mult, şi anume chiar justificarea cugetării sale. Cine studiază gândirea carteziană va afla bucuros, ca un adaos de precizări, de natura cauzelor ocazionale, împrejurările în care a fost compus *Discursul metodei*, fără a îi îndemnat vreodată să creadă că regulile pe care le formula Descartes cu privire la buna întrebuinţare a inteligenţei se justifică abia prin caracterul particular al marelui raţionalist francez. Este adevărat că de când Fichte a afirmat că filosofia pentru care cineva optează atârnă de valoarea lui morală, sistemele filosofice au fost adeseori înţelese ca o ilustraţie a omului, ea un document caracterologic. Dar o maximă ca aceea a lui Fichte mi se pare că se poate aplica mai degrabă sistemelor cu bogate ramificaţii etice. În tot cazul, există opere de cugetare care nu reclamă de la noi nici acţiunea de valorificare morală, nici raportarea lor la nişte experienţe omeneşti, al căror ecou **s-**ar presupune că exista în ele. Există opere filosofice mai mult sau mai puţin obiective, încât studiul lor poate primi lumini din cunoştinţa vieţii oamenilor care le-au produs, nu însă şi revelaţii fundamentale şi indispensabile.

S-ar părea deci că sunt două tipuri de relaţii între viaţa şi opera filosofilor. Sunt filosofi a căror viaţă n-a aspirat să fie altceva decât un cadru liniştit în care să se poată înscrie opera filosofării. Astfel de gânditori marchează, cu fiecare etapă a existenţei lor, o retragere mai desăvârşită din lume, o îndepărtare treptată a elementului dramatic din viaţă, în avantajul cugetării impersonale. Căci dacă este adevărat că filosofia este o

formă a vieţii abătută de la scopurile ei obişnuite şi afectată exclusiv finalităţii cunoaşterii, se înţelege atunci de ce cuprinsul biologic, social şi moral al existenţei trebuie să se împuţineze cât mai mult în cazul filosofilor. Pentru a izbuti cât mai bine acea râvnită convertire a energiei vitale în energie de cunoaştere, mulţi filosofi au simţit nevoia să dea vieţii lor cât mai puţine din obiectivele care mişcă îndeobşte pe ceilalţi oameni. Încă din primele timpuri ale gândirii moderne un René Descartes ne oferă exemplul unei astfel de simplificări a conţinutului de viaţă prin retragere din lume şi discreţiune., Pentru a realiza acest regim de viaţă, filosofii de tipul lui Descartes sunt uneori înclinaţi să sacrifice ceva din rezultatele gândirii pentru a păstra existenţei lor liniştea indispensabilă operei reflecţiunii. Un astfel de gest ilustrativ execută Descartes atunci când, intimidat de recenta condamnare a lui Galileu, se hotărăşte să distrugă opera sa, *Le Monde* (Lumea). Acestui gen îi răspunde, ca un ecou peste veacuri, renunţarea la care se decide Kant cu privire la unele din tezele filosofiei sale religioase, în momentul în care el primeşte observaţia guvernului prusian. O trăsătură de conformism vine să coloreze existenţa acestor filosofi, produsă, fără îndoială, nu atât de adeziunea pe care **s-**ar simţi înclinaţi **s-**o acorde tradiţiilor şi autorităţii publice, cât mai ales din grija de a păstra vieţii caracterul ei de cadru prielnic filosofării. Preocuparea de a menţine condiţiile necesare exerciţiului pur al gândirii a condus pe unii dintre aceşti cugetători la un adevărat dezacord între amănuntele biografiei şi rezultatele speculaţiei lor. Literatura este astfel plină de observaţii sarcastice cu privire la contradicţia manifestă dintre caracterul egoist şi acţiunile de bună gospodărie burgheză ale unui Arthur Schopenhauer şi perspectivele filosofiei sale, deschise către înfrângerea de sine şi către mântuirea prin contemplaţie, milă şi asceză. Cine observă însă aceste

contradicţii şi îşi îngăduie ironia cu privire la ele uită însă că, după tipul său sufletesc, singurul om care îşi putea permite să nesocotească normele care se degajează din învăţătura sa era Schopenhauer însuşi. Chemat să aducă oamenilor o nouă doctrină a mântuirii şi, în acest scop, să filosofeze, Schopenhauer se putea simţi autorizat să menţină pentru sine acele condiţii de viaţă care, deşi în opoziţie cu spiritul învăţăturii sale, puteau singure **s-**o facă posibilă.

Acest tip de viaţă filosofică are unele consecinţe în construirea operei. Căci, în momentul în care viaţa, mărginită cu economie în funcţiunile ei, degajează numai slabe îndemnuri pentru operă, aceasta din urmă se poate constitui **într-**un chip relativ neatârnat faţă de viaţă. Rezultatul slabei conexităţi dintre viaţă şi operă permite conformarea acesteia în sistem. Căci, prin însăşi închegarea şi relativa lui perfecţiune limitată, un sistem filosofic ne apare ca un produs static, sustras dinamismului existenţei, *f* Cine face gândirea sa dependentă de sugestiile mobile ale vieţii este obligat să**-**i schimbe adeseori direcţia. Numai cine se pricepe să se facă independent faţă de viaţă poate să se conformeze acelei consecvenţe abstracte care conduce la un sisterp-şi, de fapt, construcţiile sistematice **s-**au înmulţit în veacul al XIX**-**lea, odată cu întărirea condiţiei profesionale a filosofilor. Ceea ce explică în mare parte apariţia acelor arhitecturi teoretice ale unui Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Lotze ş.a., în care mai toate întrebările metafizicii şi epistemologiei, esteticii, moralei şi politicii îşi găsesc un răspuns, este mai întotdeauna obligaţia profesională de a compune un curs şi, în tot cazul, regimul burghez de viaţă la adăpostul căruia **s-**a putut dezvolta efortul consecvent şi îndelung, disciplina şi igiena muncii necesare unor întreprinderi atât de covârşitoare.

Acestui fel de relaţie între viaţă şi operă i se opune

altul în care legătura dintre cei doi termeni apare cu mult mai strânsă, şi anume în două moduri deosebite. Viaţa este, pentru toţi gânditorii care intră în categoria acestui tip din urmă, o ocaziune permanentă de a filosofa şi substanţa care întreţine această operaţie. De aci nevoia acestor filosofi de a întinde şi varia câmpul experienţelor lor. În loc de a se retrage din viaţă, ei simt nevoia să se cufunde în noianul ei, siguri de a găsi alimentul necesar gândirii. Din acest îndemn iau naştere lungile călătorii ale filosofilor, ale unui Plotin, de pildă, care se înrolează în armata lui Gordian, pentru a ajunge în Persia, cu scopul de a atinge izvorul însuşi al misticismului; ale unui Montesquieu şi Voltaire, în vremuri mai apropiate de noi. Din acelaşi îndemn, tentaţia atâtor filosofi, a unui Bacon, Leibniz şi Locke de a se amesteca în afacerile publice şi de a observa feluritele condiţii omeneşti. Dar consecinţa acestei apropieri de viaţă se întoarce adesea asupra vieţii însăşi şi asupra felului în care se conformează destinul acestor filosofi. Dezacordul dintre doctrină şi viaţă nu era explicabil decât atunci când doctrina nu se putea dezvolta decât în neatârnare faţă de viaţă. Cine găseşte însă în viaţă hrana învăţăturii sale, simte în acelaşi timp nevoia de a cerceta cel puţin cazul său, ceea ce în experienţa personală i **s-**a dezvăluit drept lipsă sau eroare. Nevoia de a-şi pune de acord gândul cu fapta nu apare în realitate la constructorii de sisteme, la filosofii burghezi şi conformişti, ci mai degrabă la filosofii boemi, respinşi către marginea societăţii de însuşi refuzul lor de a primi ceea ce li se pare greşit în tradiţiile sau în modurile obşteşti de înţelegere a vieţii şi lumii, încă din antichitate, un Socrate care urmăreşte cu ironia sa atâtea din credinţele contemporanilor, dar primeşte moartea pe care aceştia i-o hărăzesc din supunere filosofică faţă de lege, ca expresie a raţiunii, un Diogene, care duce viaţa unui câine pentru a protesta contra civilizaţiei aducătoare de nenorociri în

lume stabilesc, cu o măreţie mitică, exemplul năzuinţei de a face viaţa asemănătoare doctrinei. Se înţelege însă că în această îndoită grijă de a modela doctrina după viaţă şi viaţa după doctrină, opera filosofică ia o formă mai «epigramatică», consecvenţa logică cedând pasul intuiţiei momentane, revelaţiei experimentale.

Nu este greu de a stabili căruia din aceste două tipuri îi aparţine viaţa şi personalitatea lui Nietzsche. Începuturile sale păreau totuşi că schiţează un portret de gânditor asemănător în multe privinţe cu acelea care **s-**au repetat de mai multe ori în Germania modernă. Ieşit din**tr-**o casă de pastori protestanţi, întocmai ca Schelling sau Hölderlin, Fr. Nietzsche întreprinde la Bonn şi Lipsea studii foarte aplicate de filologie clasică, şi primele sale lucrări sunt ale unui editor şi comentator încercat în toate dificultăţile metodei istorice şi filologice. Contribuţiile sale asupra operelor gnomice ale lui Theognis, asupra liricii lui Simonide, asupra izvoarelor lui Diogene Laerţiu sau asupra tratatului florentin privitor la rivalitatea lui Homer cu Hesiod fac încă autoritate în materie. Lor li se datorează chemarea timpurie a lui Nietzsche ca profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel, după recomandaţia maestrului său Ritschl, încă înainte de promoţiunea sa doctorală. Lucrul se întâmplă în 1869, când Nietzsche nu împlinise 25 de ani. Lecţia de deschidere a tânărului profesor nu seamănă însă cu exemplele obişnuite ale genului. De data aceasta nu mai întâmpinăm o contribuţie specială menită să pună în lumină erudiţia şi metoda care aveau să garanteze interesele catedrei. *Homer şi filologia clasica* este mai degrabă un manifest în favoarea culturii clasice şi a unei activităţi filologice puse sub auspiciile unei concepţii de viaţă, în sprijinul căreia erau invocate numele unui filosof ea Schopenhauer şi al unui artist ca Wagner. Erudiţia universitară a suspectat totdeauna pe specialiştii care fac să intervină autorităţi, reputate a nu

aparţine cercului propriu-zis al specialităţii, mai ales atunci când acestea din urmă sunt din rândul personalităţilor neclasate sau prea mult amestecate în luptele intelectuale ale timpului, tân 1869, când Nietzsche îşi rosteşte lecţia sa inaugurală, filosofia lui Schopenhauer nu cucerise definitiv mediile universitare şi Wagner continua a lupta pentru a impune formula «muzicii viitorului». Felul în care tânărul profesor depăşise, cu prima sa manifestare publică, regulile rezervei academice, provoacă numaidecât atacul unui reprezentant al cercurilor bine-gânditoare, al lui Ulrich von Williamovitz-Mollendorff, care de-atunci a devenit unul din numele cele mai reputate ale clasicismului modern. Polemica înjghebată în aceste condiţii se continuă când, trei ani mai târziu, apare *Originea tragediei*, atrăgând în favoarea lui Nietzsche nu iţumai intervenţia fostului coleg de universitate Erwin Rohde, autorul de mai târziu al operei epocale *Psyche*, dar şi pe aceea a lui Richard Wagner, fericit de a-şi fi găsit un discipol în mijlocul împotrivirii pe care o stârnea încă opera sa.

Cu toate aceste amărăciuni ale începutului, primii ani ai petrecerii lui Nietzsche la Basel sunt cei mai fericiţi ai vieţii sale. O societate de o înaltă distincţie intelectuală îl primeşte cu multă bunăvoinţă pe noul profesor, pe care Ritschl în adresa sa de recomandare îl anunţase pur şi simplu ca pe un «geniu». În Basel se găseau pe atunci instalaţi ca profesori un Iacoib Burckhardt, istoricul culturii Renaşterii şi al vechilor greci, la ale cărui lecţii de filosofia istoriei apărea regulat în primele bănci tânărul profesor Nietzsche; un J. Bachofen, arheolog şi jurist de o mare originalitate, teoreticianul formelor matriarhale ale primelor societăţi omeneşti şi cercetător al simbolurilor mormântale la romani, un Franz Overbeck, teolog şi istoric al bisericii protestante, un H. Romundt, filosof kantian ş.a. Cu aceşti doi din urmă locuieşte Nietzsche aceeaşi casă,

pe care liniştiţii cetăţeni ai Baselului o numiră mai târziu, când apar corozivele polemici ale *Consideraţiilor inactuale*, «baraca cu otrăvuri», cu referinţă desigur la criticismul cultivat în întrunirile celor trei amici. Stima pe care Nietzsche reuşeşte **s-**o câştige pentru sine este atât de mare încât Iacob Burckhardt, care era cu douăzeci şi cinci de ani mai în vârstă decât el şi se bucura de pe atunci de o întinsă reputaţie ştiinţifică, nu se dă înapoi de a afirma că «Universitatea din Basel n**-**a cunoscut niciodată un profesor de talia lui Nietzsche». Răsunetul lecţiilor sale, nezguduit încă de atacurile filologilor de strictă observanţă, nu lasă nimic de dorit şi succesul înflăcărează zelul tânărului profesor, care îşi asumă de bunăvoie atribuţii numeroase şi împovărătoare. Dar ceea ce menţine cu deosebire starea sufletească fericită de care se bucură Nietzsche în acest răstimp este frecventarea casei lui Wagner, în apropiere de Lucerna, la Triebschen, unde orele petrecute în tovărăşia maestrului şi a Cosimei Liszt, despărţită de puţină vreme de primul ei bărbat, dirijorul de orchestră Hans von Bülow, strălucesc şi mai târziu ca punctul cel mai luminos al existenţei lui. Sunt ceasuri de întărire reciprocă pentru lupta care trebuia să conducă la victoria «dramei muzicale», de fervoare închinată nu numai geniului maestrului, dar, după cum ne permit **s-**o credem unele documente de mai târziu, şi soţiei sale, fiica lui Liszt şi a Contesei d’Agoult, una din femeile remarcabile ale vremii sale.

Frumoasa armonie a zilelor de la Basel se întrerupe când războiul din 1870 izbucnind, Nietzsche însoţeşte trupele germane ca infirmier. Fost membru al corporaţiilor studenţeşti pe când se găsea la Bonn şi pătruns, desigur, de spiritul naţionalist cultivat în acele asociaţii, Nietzsche nu rezistă însufleţirii patriotice care cuprinde tinerimea germană. Dar cum naţionalitatea elveţiană, pentru care optase între timp, nu-i permitea să se înarmeze, Nietzsche

crede a-şi putea plăti obolul său către patrie cel puţin ca soldat sanitar. Nu trec încă câteva luni şi Nietzsche cade greu bolnav de dizenterie şi difterie, deschizând astfel primul capitol al suferinţelor care de aci înainte nu mai aveau să-l părăsească niciodată.

O pagină adeseori reprodusă din**tr-**una din scrierile pe care d-na Elisabeth Fdrster-Nietzsche a consacrat-o fratelui său ne înfăţişează un Nietzsche tânăr, de o mare forţă şi sănătate. Un portret al său din 1868 ne aduce cu adevărat în faţă figura unui om viguros. Pieptul vast şi puternic, lespedea mare a frunţii, maxilarul voluntar, mustaţa bogată întregesc o icoană a forţei pe care n-o tulbură decât ochelarii foarte convexi sub care se adâncesc privirile unui miop. Preocupată desigur de a salva ceea ce i se părea a fi cinstea familiei, d-na Forster n-a vrut să recunoască la originea calamităţilor care l-au bântuit pe Nietzsche, mai târziu, decât surmenajul intelectual şi deplorabila sa lipsă de igienă. Dacă este însă să dăm crezare buletinelor redactate în clinicile de boli nervoase din Basel şi Jena, unde Nietzsche apare mai târziu cu mintea tulburată, ereditatea sa era încărcată, tatăl său murind în vârstă de 35 de ani în urma unui ramolisment cerebral şi un frate al mamei aflândun-şi de asemeni sfârşitul **într-**o clinică de boli nervoase» Buletinul din Jena stabileşte încă o infecţie sifilitică în 1866, rămasă probabil netratată. Se înţelege că sora filosofului, determinată de prejudecăţi foarte curente, a combătut cu multă iritare şi această din urmă constatare a medicilor. Există în adevăr credinţa foarte răspândită că o boală ca aceea de care va fi suferit Nietzsche este de natură să arunce o lumină defavorabilă, nu numai asupra caracterului omului, dar şi asupra valorii ideilor sale. Când, de pildă, evoluţia internă a lui Nietzsche l-a dus la răsunătoarea sa separaţie de Wagner, prietenul tinereţei sale, şi la scrierile violente în care această adversitate a culminat, unii din comentatorii

vieţii şi operei lui au văzut aci numai primele semne ale unui rău care se anunţa. Citească-se în această privinţă consideraţiile lui Chamberlain în monografia consacrată lui Wagner. Ieşirea anti-wagneriană a lui Nietzsche n-ar avea mai multă valoare decât manifestarea unui om bolnav. Pentru noi însă astfel de consideraţii sunt lipsite de orice temei. Căci, în definitiv, oricine dintre noi este determinat, **într-**o măsură oarecare, de fiziologia sa, fie aceasta sănătoasă sau bolnavă; dar ceea ce păstrează o importanţă sunt numai adevărurile pe care le putem cuprinde, oricare ar fi instrumentul din care ele au răsunat. Este însă dovedit cumva că pe un teren minat de boală nu se mai poate dezvolta nicio faptă de seamă a spiritului? Exemplul lui Nietzsche ne dovedeşte contrariul, şi împrejurarea a fost atât de limpede reflectată de Nietzsche încât el a putut recunoaşte mai târziu, tocmai în suferinţă, originea darului său intelectual. Suferinţa întoarce mintea omului către cauze şi oţeleşte instinctul lui de cunoaştere. «Marea durere – scrie Nietzsche – este ultimul liberator al spiritului; ea singură ne comstrânge a coborî până în cele mai ascunse adâncimi ale noastre». Nu vom reveni deci asupra bolii lui Nietzsche cu interesul cu care acest dureros capitol este analizat de obicei. Nietzsche a fost un bolnav. Acesta este adevărul. Dar fără boala sa, unul din capitolele cele mai de seamă ale gândirii europene în veacul al XIX-lea ar fi rămas nescris.

Înapoiat din război după prima zdruncinare pe care o încercase sănătatea sa, Nietzsche îşi reia activitatea. Dar ceea ce începe el a întreprinde nu este o construcţie sistematică, depărtată de viaţă, în sfera izolată a gândirii, la adăpostul unui regim burghez. Spre deosebire de mai toţi înaintaşii săi în ultimul secol, Nietzsche elaborează idei active, descinzând în tumultul timpului. Problemele sale nu sunt acelea ale şcolii, constituite în motive tipice şi obşteşti. De la Rousseau, nimeni nu se mai aşezase în faţa

veacului său cu atâta curaj şi-aş spune **–** ou atâta ingenuitate. Întrebarea căreia doreşte Nietzsche să**-**i răspundă este aceea despre valoarea culturii noastre. Dar, pe când un Rousseau, pu**nându-**şi aceeaşi întrebare şi răspunzând ca şi el **într-**un chip negativ, orienta noua năzuinţă ispăşitoare a omului, înapoi, către paradisul arcadian al naturii, Nietzsche construieşte idealul unei restituţii a omului ca fiinţă metafizică, după modelul grecilor vechi, creatorii tragediei. Răul cel mare de care suferă omenirea modernă este raţionalismul ei, în care se perpetuează vechea moştenire socratică. Prin raţiune am adormit în noi subconştientul metafizic, singurul teren în care poate înflori planta armonioasă a culturii. Nu aşa făcuseră grecii, poporul model, care în tragedia lor ne înfăţişau o lume de senine arătări apolinice efulgurate din sentimentul dionisiac al substratului voluntarist al vieţii. Scrierea despre *Originea tragediei* (1872), care aducea astfel de idei, încheia asupra unei mari speranţe: reînvierea unei culturi tragice prin drama wagneriană care, adăpâ**ndu-**se din izvoarele gândirii mitice germanice, putea să împrospăteze în contemporani sentimentul metafizic al existenţei.

Atacurile sale se vor repeta de aci înainte tot mai des împotriva culturii contemporane. Ceea ce alimenta energia acestor atacuri este resentimentul pe care, îndată după războiul victorios din 1870 – 1871, Nietzsche îl concepe pentru suficienţa şi îngâmfarea care cuprinsese pe atâţia din intelectualii germani. «Nu trebuie să credem **–** scrie el **–** că victoria armelor germane a fost o victorie a culturii germane». Spiritul antifrancez, pe care războiul îl dezvoltase, nu era de altfel al său, spre deosebire de Wagner şi de Cosima. Războiul provocase o adevărată religie a succesului, credinţa plină de suficienţă că ceea ce realitatea confirmă se justifică şi în ordinea spiritului. Nu este însă aceasta o adevărată ofensă adusă geniilor şi

martirilor care au de atâtea ori de luptat împotriva neînţelegerii contemporane? Spiritul modern, alimentat pe de o parte de hegelianismul încă înfloritor, care afirma că legile de dezvoltare ale realului sunt şi acelea ale gândirii, pe de altă parte de transformismul modern, care lega o valoare de tot ce izbuteşte în lupta selectivă a vieţii, încuraja acest mediocru cult al succesului. Aceste felurite scăderi intelectuale şi morale completează pentru Nietzsche portretul «filistinului cultural», pe care îl veştejeşte în scrierea polemică îndreptată împotriva lui David Strauss, teologul liberal, autorul operei *Viaţa lui Iisus*. Această scriere (apărută în 1873), este prima din seria celor patru *Consideraţii inactuale*, denumite astfel nu din pricina inactualităţii subiectului, cât din aceea a atitudinii autorului, atât de deosebită de a contemporanilor săi. Dar veacul al XIX-lea a fost un veac al istoriei. Explicaţia fenomenelor o cereau învăţaţii timpului evoluţiei, trecutului lor. În trecut erau căutate de asemeni modele faptelor noastre de cultură, în timp ce vremea noastră se dovedea incapabilă de a-şi găsi expresia originală. Aşa se face că civilizaţia contemporană, în artă, în filosofie, în morală, seamănă cu un muzeu în care şi-au dat întâlnire influenţe pornite din toate punctele istoriei. O cultură adevărată presupune însă o unitate artistică de stil, imposibilă atât timp cât va fiinţa primatul modern al istoriei, şi câtă vreme sentimentul metafizic al vieţii, contactul cu absolutul şi eternul nu o va **dezvol**ta dinăuntru în afară, ca o necesitate organică. A doua *Consideraţie in*actuală, consacrată *Foloaselor şi primejdiilor studiilor istorice* (1874), dezvoltă toate aceste critice. Celelalte două *Consideraţii inactuale*, publicate până în 1875, completează acest sistem cultural cu partea lui pozitivă, înfăţişând modelele lui «Schopenhauer ca educator» şi a lui «Richard Wagner la Bayreuth».

Consideraţia inactuală despre Richard Wagner este,

după cum constată toţi biografii lui Nietzsche, un omagiu tardiv pe care acesta îl aduce maestrului tinereţii sale şi prieteniei care îl fericise altă dată. În 1876, când apare această scriere, Nietzsche era de fapt despărţit sufleteşte de Wagner. Originile acestei separaţii se manifestă în corespondenţa lui Nietzsche încă din 1874, dar – după părerea mea – ele pot fi stabilite din 1872, când Nietzsche asistă la ceremonia punerii pietrei fundamentale a teatrului din Bayreuth. Există în această privinţă un document, puţin valorificat în monografiile nietzscheene, şi anume şirul prelegerilor publicate postum sub titlul *Ueber die Zukunţt unserer Bildungsanstalten* (*Despre viitorul instituţiilor noastre educative*), pronunţate de Nietzsche îndată după înapoierea sa de la Bayreuth şi imediat înainte ca Wagner să părăsească locuinţa sa de la Triebschen. În această operă, foarte semnificativă pentru anumite orientări ale pedagogiei moderne, Nietzsche foloseşte ficţiunea unui dialog pe care un filosof l-ar întreţine cu un discipol al său. Filosoful, pe care ne este uşor a-l recunoaşte, este Schopenhauer, şi ideile pe care el le enunţă întocmesc un original sistem de educaţie individualistă, orientat împotriva învăţământului democratic, aşa cum el este menit să determine în cercurile cele mai largi ale poporului aşa numita «gândire liberă», şi în favoarea culturii geniului, a supunerii sub sceptrul lui spiritual, precum şi în aceea a unui învăţământ filosofic şi clasic. Filosoful, care se găseşte pe o înălţime de pe malurile Rinului, în timp ce expune aceste idei, aşteaptă pe un mare prieten al său, care întârzie. Acesta trebuie însă să apară în cele din urmă, şi din felul cum este el anunţat printr-un motiv melodic care răsună din vale, ghicim că nu e altul decât Wagner. Şirul prelegerilor de care ne ocupăm se întrerupe după a cincea dintre ele, şi celelalte două, care urmau să le completeze, nu există decât în două schiţe de plan. În cel din urmă dintre aceste

planuri, scris în toamna lui 1872, când Nietzsche se întorsese de la solemnitatea punerii pietrei fundamentale la Bayreuth, se găseşte dovada separaţiei sufleteşti care începuse între Nietzsche şi Wagner încă din acel moment. Faţă de crezul metafizic al filosofului, prietenul său, care venea de la un «triumf» («der eben gehabte Triumph»), se declară drept un *realist*. Planul notează aci: «deziluzie crescândă a filosofului». Mai departe schiţa lui Nietzsche ne aduce o succintă însemnare despre dezastruoasele efecte ale noului spirit naţionalist, provocat de succesul războiului recent. O indicaţie în fruntea schiţei ne arată care trebuie să fie tonul general al acestei prelegeri: «deziluzionat-peisimist» («enttäuscht-pessimistisch»).

Mai multe motive au putut contribui să producă despărţirea lui Nietzsche de Wagner. Mai întâi divergenţa lor asupra teoriei tragediei. Seninătatea pe care o recunoştea Nietzsche în drama grecească şi în care el socotea că se pronunţă compensaţia acelei dureri de a trăi, resimţită de greci cu toată puterea sufletului lor tânăr, nu era şi aceea a dramei wagneriene. Apoi, pe când concepţia lui Nietzsche părea a se menţine în cadrul umanismului clasic, Wagner evolua spre un creştinism catolic, exprimat cu grandoare monumentală în *Parsifaly* a cărui apariţie determină ruptura definitivă dintre cei doi prieteni. Toate documentele ne îngăduie apoi să vedem în Wagner o fire despotică şi egoistă, confiscată cu exclusivitate de interesele operei sale. Natura senzitivă a lui Nietzsche, veşnic în căutarea prieteniei consolatoare, nu putea să întârzie multă vreme în preajma lui Wagner. Noile succese răsunătoare ale marelui poet şi compozitor şi chipul în care el şi le favoriza, vâlva de care nu se temea în apropierea întreprinderilor sale, felul în care îşi asocia bunăvoinţa autorităţii superioare, a lui Ludovic II, regele Bavariei, care subvenţionează construirea teatrului din Bayreuth, a lui Wilhelm I, care asistă cu multă pompă la

premiera *Inelului Nibelungilor*, displac profund spiritului liber al lui Nietzsche, ale cărui idei cu privire la valoarea morală a succeselor le cunoaştem. În fine, afecţiunea curată şi nemărturisită pentru Cosima, care devenise între timp soţia lui Wagner, a contribuit şi ea la separaţia epocală de care ne ocupăm acum. Când **s-**au publicat postumele lui Nietzsche, cercetătorii au fost surprinşi să afle un proiect de tragedie, în care eroul principal era filosoful grec Empedocle, acelaşi care servise altă dată de subiect lui Hölderlin. Empedocle, filosoful dionisiac, predicând moartea cu voinţă, se aruncă împreună cu iubita lui Corina în craterul vulcanului Etna, în timpul unei ciume care decima Sicilia. Empedocle jucase altă dată **într-**o tragedie, în care el îşi asumase rolul lui Dionysos şi Corina pe acel al Ariadnei, liberatoarea lui Tezeu din Labirint. Acest obscur simbol ar fi rămas netălmăcit, dacă nu **s-**ar fi ştiut că Ariadna era numele dat în intimitate Gosimei şi dacă, printre scrisorile pe care Nietzsche, la izbucnirea nebuniei lui, le trimite prietenilor şi cunoscuţilor lui de altă dată, n-ar fi fost una trimisă d-nei Cosima Wagner, cu acest scurt şi revelator cuprins: «Ariadna te iubesc.»

Anul 1876 prezintă o deosebită însemnătate, nu numai pentru că ruptura dintre Wagner şi Nietzsche devine acum definitivă, dar şi din pricina altor evenimente. Răul care izbucnise odată cu prima criză de sănătate din vremea războiului, nu încetase să crească între timp. Mari dureri de cap şi de ochi, o slăbire a vederii până la limita cecităţii, dureri de intestine şi vomitaţii sanguinolente făceau viaţa lui Nietzsche greu de suportat. Suferindul îşi caută alinarea **într-**o medicaţie imprudentă, în care chloralul, menit să-i asigure odihna nopţilor, juca un mare rol. În aceste condiţii, orice lucru literar şi profesional devenind dificil, Nietzsche obţine un concediu de un an, pe care îl petrece în Italia. A doua sforţare de a-şi relua activitatea de profesor se dovedeşte imposibilă, şi în 1897,

Nietzsche renunţă la catedra sa. Universitatea din Basel, comuna şi societatea academică îi oferă împreună o pensiune de 3.000 franci anual care îi îngăduie să se consacre de aci înainte numai lucrărilor literare.

Dar anul 1876 înseamnă o nouă orientare în gândirea lui Nietzsche. Concediul său de boală din acest an îl poartă în Elveţia, apoi în Italia la Genova, Pisa, Napoli şi, în sfârşit, la Sorrento, unde îl aduce invitaţia unei prietene din cercul wagnerian, Malwida von Meysenburg, o femeie înzestrată cu geniul prieteniei, simpatizantă socialistă şi autoarea unei scrieri instructive pentru cine studiază cosmopolitismul european în a doua jumătate a veacului trecut, *Memoriile unei idealiste*. În casa drei de Meysenburg cunoaşte Nietzsche pe tânărul doctor în filosofie Paul Ree, care tocmai publicase o lucrare de psihologie *Psychologische Beobachtungen* (*Observaţii psihologice*), 1875, căreia trebuia să-i urmeze, după 2 ani, *Der Ursprung der moralischen Empfindungen* <*Originea sentimentelor morale*}, 1877. Operele şi figura lui Paul Ree n-ar fi înfruntat poate uitarea vremurilor, dacă nu le-ar fi fost dat să exercite o anumită influenţă asupra noii îndrumări a lui Nietzsche. Se întâmplă însă că oameni de un format modest pot să determine personalităţi nemăsurat superioare lor. Acesta a fost norocul lui Ree, care izbuteşte să provoace gustul lui Nietzsche pentru moraliştii francezi, un La Rochefoucauld, un Stendhal etc. în acelaşi timp, Ree interesează pe Nietzsche pentru metoda pozitiviştilor englezi în morală, în virtutea căreia problemele de etică nu mai erau studiate în chip dogmatic, ci **într-**un spirit ştiinţific modern. Binele şi răul încetau de a mai fi noţiuni absolute de origine metafizică, ci produse explicabile prin legile sufletului omenesc. Din lungile convorbiri cu Paul Ree se naşte în Nietzsche îndemnul de a cerceta originile umane şi relative ale tuturor noţiunilor pe care morala le face să treacă drept absolute şi

transcendente. Rodul acestor cercetări se cristalizează în opera *Menschliches, Alizumenschliches* (*Omenesc, atotomenesc*), din care prima parte apare în 1878, a doua parte în 1879, şi cea din urmă, sub titlul *Der Wanderer und sein Schatten* (*Călătorul şi umbra lui*), în 1880.

Rezultatele noilor sale cercetări preconizau un ideal al cunoştinţei şi al raţiunii, în lumina căruia să se mistuie barbaria vechilor instincte ale omului. Pe când prima sa filosofie era pusă sub auspiciile lui Dionysos, noua sa gândire invocă geniul tutelar al lui Socrate, pe care altă dată îl făcuse răspunzător de dezrădăcinarea intelectualistă a omului modern. Opera *Menschliches, Alizumenschliches* apare în ziua în care se împlineau 100 ani de la moartea lui Voltaire, şi Nietzsche, care prevăzuse împrejurarea, întocmise pe prima pagină a cărţii sale o dedicaţie marelui raţionalist şi sceptic francez, în aceeaşi zi poşta îi aducea lui Nietzsche un colet voluminos, în care se găsea bustul lui Voltaire, darul unui admirator care a rămas totdeauna necunoscut. La începutul aceluiaşi an, 1878, primeşte Nietzsche din partea lui Wagner libretul lui *Parsifal*, căruia îi răspunde cu noua sa operă, însoţită de o scrisoare rămasă fără răspuns.

Rătăcirile lui Nietzsche, care îl poartă în Elveţia, în Italia, pe Coasta de Azur, sunt punctate de două evenimente memorabile. Se găsea în 1881 în localitatea elveţiană Sils-Maria, oaspetele unui han singuratic, la şase mii de picioare TIeisupră nivelului mării. Zilele de meditaţie intensă în aerul tare al culmilor erau alternate cu lectura lui Spinoza**. Într-**una din aceste zile, pe când se plimba de-a lungul lacului Silvaplana, Nietzsche are revelaţia întoarcerii eterne a tuturor lucrurilor şi întâmplărilor în lume, dar nu ca teorie, ci ca o zguduitoare intuiţie concretă.

Teoria întoarcerii eterne îşi are istoricul ei. Misticismul oriental, filosofi a pitagoriciană şi stoică au

reprezentat-o deopotrivă. Nietzsche nu primeşte însă revelaţia de la aceşti îndepărtaţi înaintaşi. El o trăieşte cu o intensitate unică, despre care mai târziu a încercat să ne dea o idee în *Ecce bomo*. În stăpânirea unei mari taine, Nietzsche ne vorbeşte deocamdată despre viziunea sa. Gândirea lui intră însă din acest moment **într-**o nouă fază. O transformare se produsese şi în starea lui generală. Conştiinţa că totul revine etern, monotonia universului l-ar fi putut arunca pe Nietzsche în deznădejdea de a nu putea spera nimic **într-**o lume condamnată la fatalitatea aceluiaşi ciclu de evenimente. Dar marea sa iubire a vieţii a avut nevoie şi de această încercare pentru a determina acel consimţământ absolut, necondiţionat, faţă de faptul existenţei. Poate în rezultatul acestor frământări de gânduri trebuie să recunoaştem buna sănătate care pare a-i reveni, în veselia zilelor pe care le petrece curând după aceea la Genova şi pe care le încunună o descoperire deosebit de plăcută: opera *Carmen* de Bizet.

Dar deşi, odată cu revelaţia de pe ţărmurile lacului Silvaplana, gândirea sa intrase **într-**o nouă fază, anii 1880 – 1882 sunt consacraţi redactării unor opere de tranziţie, cum sunt *Morgenroth* (*Zori de zi*) *şi Frolicbe Wissenschaft* (*Ştiinţa vesela*>, în care analistul sufletului omenesc îşi continuă lucrarea sa, călăuzit însă de idealurile noi ale afirmaţiei vieţii, a instinctelor crude şi dominatoare care o susţin chiar în sufletele care au ajuns să înţeleagă dura necesitate a felului în care întâmplările se înlănţuiesc în lume. Gândirea lui Nietzsche, care a cunoscut numeroase reveniri, deopotrivă cu a tuturor cugetătorilor care şi-au făcut filosofia dependentă de viaţă, n-a evoluat însă niciodată cu acea bruscheţe capabilă să ascundă procesul interior. Deplasările către un nou punct de vedere sunt mai totdeauna sensibile pentru cine studiază filosofia lui Nietzsche, aşa cum se poate constata şi în aceste două noi culegeri aforistice.

Dar până când recenta sa îndrumare să dobândească o deplină conştiinţă de sine, o nouă întâmplare vine să îmbogăţească experienţa filosofului. Firea sensibilă a lui Nietzsche, veşnic în căutarea unor legături cordiale, făcuse din el prietenul devotat al lui Erwin Rohde, al unui Overbeck, al muzicantului Peter Gast, al fostului său student Kõselitz la Universitatea din Basel**. Într-**acestea, femeia lipsise cu totul din viaţa lui Nietzsche, deşi nevoia unei legături matrimoniale este întâmplător exprimată de el. În 1876, Nietzsche întâlneşte de câteva ori pe o tânără fată livoniană, d-ra Matilda von Trampedach, căreia îi adresează fără rezultat o cerere în căsătorie. Insuccesul acestei încercări nu-l descurajează şi, în 1882, când, chemat anume la Roma de Malwida von Meysenburg pentru a cunoaşte pe d-ra Lou Salomé, o tânără evreică rusă care călătorea în Italia împreună cu mama ei, Nietzsche simte născâ**ndu-**se în el un puternic sentiment capabil să se dezvolte în hotărârea de viaţă laolaltă. Motivul sau poate numai pretextul întâlnirii pe care îl prilejuieşte Malwida era dorinţa acesteia de a-i da lui Nietzsche un secretar şi un discipol. De câte ori nu se plânsese Nietzsche de cumplita singurătate la care era condamnată gândirea lui? Cărţile lui apăreau la intervale strânse fără a trezi vreun ecou în public. Niciun elev care să-i dea conştiinţa reconfortabilă că ideile lui au întâlnit pământul fertil. Nicio afecţiune în cercul restrâns al intimităţii lui. Unica lui soră, pentru care nutrea sentimente afectuoase, urmaşe în Paraguay pe bărbatul ei, scriitorul antisemit şi colonistul german Bernhardt Forster, şi n-avea să se înapoieze definitiv în Germania decât în 1897, când bărbatul ei murise. Când deodată iată pe această Lou Salomé, tânără şi inteligentă, bună cunoscătoare a muzicii lui Wagner, capabilă să intre în toate motivele lui, aşa cum dovedeşte excelenta monografie pe care câţiva ani după aceea (1893) a

consacrat-o filosofului. O legătură intelectuală de o înaltă ţinută se ţese între ei. Lou Salomé îi dedică două poeme, o *Odă adresată durerii* şi o *Rugăciune către viaţă* scrise **într-**un pur stil nietzschean şi pentru care Nietzsche, iubitor al improvizaţiei muzicale încă din timpul neuitatelor zile de la Triebschen, compune o minunată partitură. Fericit peste măsură de această întâlnire, îndrăgostitul însărcinează pe Paul Ree să-i comunice drei Salomé proiectul de căsătorie. Răspunsul este un refuz, ţinut deocamdată secret, pentru a nu umbri prea mult sufletul aceluia, cunoscut ca deosebit de sensibil. D-na Elisabeth Fbrster, care în acel moment se afla în Germania şi care o însoţise pe Lou la Bayreuth, unde avea tocmai loc premiera lui *Parsifal*, priveşte cu nemulţumire pasiunea fratelui ei şi înnegreşte cu o pornire ciudată pe aceea care ştiuse să o trezească. Cancanurile, scrisorile de incriminare reciprocă nu mai încetează, şi sub presiunea acestor mizerii, mai ales când Nietzsche socoteşte a avea motive să creadă că Lou preferă pe Ree, scurta idilă a filosofului naufragiază. Suferinţa lui nu pare a fi fost mică, dacă ţinem seama de marea iritaţie care îl făcea când să redacteze scrisori ofensatoare către fiecare dintre actorii acestei drame, când să provoace la duel pe Ree, când – după cât se pare – să încerce, în mai multe rânduri, să se sinucidă cu chloral. Resentimentul lui pentru femeia iubită n-a rămas însă veşnic.

«Orice **s-**ar putea spune împotriva acestei fete – scrie el mamei sale – şi desigur că se pot spune alte lucruri decât cele afirmate de sora mea, un fapt este sigur: niciodată n-am întâlnit o fiinţă mai înzestrată şi mai cuminte… Oricât de puţin ne-am iubi, trebuia oare să renunţăm la o legătură de cel mai mare folos, în sensul cel mai nobil al cuvântului, pentru fiecare din noi şi pentru toată lumea?»

Mângâierea pentru durerile recente se duce Nietzsche **s-**o caute în sud, în apropierea Genovei, la

Rapallo, unde în ianuarie 1883 are o nouă viziune tulburătoare. Din fiinţa lui pare a se desprinde o fiinţă nouă, Zarathustra, venită să vestească oamenilor moartea vechiului lor Dumnezeu şi apariţia supraomului, menit să dea un nou sens vieţii pe pământ. În mai puţin de o lună, prima carte a poemei *Zarathustra* este terminată, şi, prin**tr-**o coincidenţă simbolică, chiar în ziua în care Nietzsche află că Wagner a murit**. Într-**o dispoziţie de mare fervoare, care rămâne de aci înainte a tuturor momentelor sale, redactarea celorlalte trei părţi ale *Zarathustrei* se continuă **într-**un decor variat, la Roma şi la Sils**-**Maria, la Mentor şi la Nisa. La Sils**-**Maria în 1884, Nietzsche primeşte vizita unui tânăr distins, esteticianul Heinrich von Stein, pe care îl aştepta o moarte prematură. Nietzsche simte din nou înviind în el speranţa de a fi găsit un discipol, un suflet înrudit, deschis învăţăturii lui. Condamnat însă la veşnica solitudine, această speranţă de o clipă se spulberă şi ea.

Încă din 1882, pe când se găsea aşadar ocupat cu redactarea Zarathustreii, Nietzsche simte nevoia să dea noilor sale idei, pe lângă forma lirică a poemei în curs, şi o expunere sistematică de caracter teoretic. Opera sa de până acum fusese a unui poet şi a unui autor de aforisme. Lucrarea de proporţii întinse, care să ofere masivul construit al noii sale doctrine, lipsea. Aşa se formează planul operei *Voinţa de putere*, o *încercare de transvaluare a tuturor valorilor*. Pentru a o duce la capăt, Nietzsche întreprinde întinse lecturi de psihologie şi de ştiinţe naturale, în căutarea materialului pe care să se sprijine teoria eternei reveniri. Dar, deşi notele se înmulţesc, ceea ce iese la iveală îndată ce elteşipatru cărţile *Zarathustrei* au apărut în întregime, sunt alte două lucrări de critică morală, în legătură desigur cu noul său cerc de idei, *Dincolo de bine şi de râu* în 1866 şi *Genealogia moralei în 1887*. Poziţia sa împotriva creştinismului, în care

recunoaşte o morală de sclavi, răspunzătoare de decadenţa sufletului european modern, începe acum să se precizeze. Pentru a o înlocui el propune morala aristocratică a omului puternic, valorificând prin toate atitudinile sale iubirea de viaţă şi instinctul său de dominaţie. În 1887 – 1888 Nietzsche reia lucrul în vederea *Voinţei de putere*, şi din această vreme datează fragmentele care compun opera publicată postum.

În tot decursul anului 1888 fragmentele acestea se înmulţesc. Totuşi Nietzsche nu poate rămâne la o singură lucrare, şi în intervalul aceluiaşi an sunt puse pe hârtie o serie întreagă de opere mai restrânse, ca nişte ţăndări sărite din cioplirea unui bloc masiv. Din mai şi până în august este redactat în întregime *Cazul Wagner* şi sunt terminate *Ditirambele lui Dionysos*. Din august în septembrie ia fiinţa *Crepusculul idolilor*, care n**-**apare însă decât în ianuarie al anului următor. În septembrie ia fiinţă *Anăchristul, o încercare de critica a creştinismului*, concepută ca prima parte a operei despre transvaluarea valorilor. Din octombrie până în noiembrie, Nietzsche încearcă un bilanţ general al vieţii sale şi scrie *Ecce homo*, care n**-**apare însă decât în 1908. În sfârşit, în decembrie este redactată scrierea polemică *Nietzsche contra Wagner*, publicată mai întâi în operele complete. Această extraordinară densitate a producţiei intelectuale dovedea o stare de exaltare îngrijorătoare. Sentimentul de sine în care trăieşte Nietzsche de câtăva vreme este potenţat **într-**un grad neobişnuit. Conştiinţa că prin gândirea sa se decide destinul viitor al lumii nu**-**l mai părăseşte niciodată. «Sunt o fatalitate», scrie el **într-**un rând. Despre tăcerea care se menţine în jurul operei sale el anunţă în mod profetic că se va risipi îndată după primul mare război european, când înţelesul deplin al ideilor pe care le propagă va apărea în lumină strălucitoare. Unele ştiri despre penetraţia filosofiei sale îi vin totuşi din străinătate.

Între 1886 şi 1888 Taine îi răspunde în termeni măgulitori cu ocazia fiecăruia dintre cele patru volume pe care în acest interval Nietzsche i le trimite. Strindberg îi scrie de la Stockholm. Georg Brandes intră în corespondenţă cu el şi – spre nemăsurata lui bucurie – îl anunţă în 1888 că a început un curs asupra filosofiei lui la Universitatea din Copenhaga. Numai Germania pare a se arăta mai puţin primitoare pentru ideile sale. Resentimentul împotriva patriei germane, închisă cuvântului său, creşte în toată această vreme, şi la finele lui decembrie 1888, Overbeck primeşte de la prietenul aflător în Turin o scrisoare cu un cuprins din cele mai neliniştitoare. Nietzsche îl anunţă că lucrează în acel moment la un memoriu adresat curţilor europene în vederea unei ligi antigermane, că intenţionează să forţeze Germania la un război de disperare şi să facă prizonier pe tânărul Kaiser. Obsesii asemănătoare apar în scrisorile trimise în aceeaşi vreme lui Peter Gast şi lui Strindberg. În ziua de 3 ianuarie 1889, Nietzsche, ieşind din casă, asistă cum în piaţa Carlo-Alberto, un birjar îşi maltratează calul. Un plâns amar îl înăbuşă, în timp ce se azvârlea de gâtul animalului, pentru a-l feri de loviturile stăpânului crud. Sleit de puteri, se prăvăleşte în mijlocul străzii, de unde îl ridică şi-l conduce acasă gazda lui, italianul Pino, care tocmai trecea pe acolo. Când îşi reveni din somnul în care se adâncise după această scenă, Nietzsche are sentimentul de a fi când Dionysos, când Crucificatul, şi cu acest nume iscăleşte el scurtele scrisori pe care le adresează prietenilor săi la începutul lunii ianuarie, în care le anunţă ascensiunea sa la condiţia de rege sau zeu, până în ziua de 7 ianuarie, când Overbeck, care înţelesese catastrofa, vine şi-l conduce la Basel, în clinica de boli nervoase, de unde este apoi trimis în clinica din Jena, sub supravegherea directă a mamei sale. De două ori în acest timp poetul vibrează din nou în Nietzsche. Un bilet către Peter Gast, scris în

primele zile ale nebuniei, conţine această invocaţie lirică, interesantă pentru starea de fervoare care se ascundea sub masca demenţei: «Cântă-mi un cântec nou. Universul **s-**a luminat şi toate cerurile se bucură», în timp ce călătorea cu Overbeck de la Turin la Basel şi tocmai când tremul alerga prin tunelul Saint-Gothard, Nietzsche începu să cânte o melodie al cărei text, de o mare frumuseţe, surprinse pe însoţitorul său. Era poezia *Veneţia*, cea din urmă scrisă de Nietzsche, aceeaşi care se găseşte în *Ecce bomo*.

«An der Brücke stand
Jiingst Ich brauner Nacht
Femher kam Gesang
Goldener Tropfen quoll's
Ueber die zittemde Flăche weg
Gondeln, Lichter, Musik
Trunken schwamm'se in die Dämmerung hinaus
Meine Seele, ein Saitenspiel.
Meine Seele, ein Saitenspiel.
Heimlich ein Gondellied dazu Zittemd von bunter Seligkeit – Horte jemand ihr zu?»[3]

După tragica înnoptare a minţii sale, Nietzsche mai trăi doisprezece ani, îngrijit de mama lui, la Naumburg, până la moartea ei în 1897, şi de atunci împreună cu sora lui, Elisabeth, la Weimar, până la decesul survenit în ziua de 25 august 1900, în urma unei pneumonii urmată de un atac de apoplexie. În tot acest timp negura care i se aşternuse pe minte nu se răsfiră nicio clipă. Rudele, care pândeau reaprinderea minunatei scântei a inteligenţei lui, nu puteau constata decât statornicia aceleiaşi măşti

3 «Lîngă pod demult în noaptea neagra de departe venea, un cîntec ; stropi blonzi picurau pe întinderea tremurătoare
gondole, lumini şi muzici; ameţit plutea către zare sufletul meu, o vioară sufletul meu, o vioară şi alături un glas de gondolă vibrînd de o tainică bucurie — Oare, era cineva s-o audă ?»

indiferente, în privirea căreia timpul parcă încetase să mai curgă. La Jena îi plăcea încă să se aşeze în faţa pianului şi să improvizeze. Numele lui Wagner îl făcea să reacţioneze. «Pe acesta l-am iubit mult», spunea el. «N-am scris şi eu odată cărţi?» întrebă odată bolnavul. Dar memoria slăbea în fiecare zi, afazia făcea progrese. Încercarea de terapeutică intelectuală, după sistemul «contradicţiei raţionale», pe care e întreprinse cu el un discipol, Dr. Langhehn, autorul cărţii anonime cu mult răsunet pe vremuri, *Rembrandt als Erz & cher* (*Rembrandt ca educator*), nu dădu niciun rezultat. Moartea răpi în cele din urmă trupul omului, dar nicio licărire1 a spiritului de altă dată. Nietzsche fu înmormântat, fără ceremonie religioasă, în localitatea Rocken, din provincia Saxonia, unde se născuse cu 56 de ani mai înainte.

Am spus că filosofia lui Nietzsche stă **într-**o strânsă legătură cu evenimentele intime ale biografiei sale. Întocmai ca toţi gânditorii care aparţin acestui tip, cugetarea sa nu **s-**a organizat **într-**un sistem închis. Modelâ**ndu-**se necontenit după fluiditatea evenimentelor interne, gândirea lui Nietzsche nu este scutită de unele contradicţii. Nietzsche a preconizat de altfel dreptul gânditorului de a reveni asupra ideilor sale, tocmai ca o garanţie a perfectei sale sincerităţi: «Trebuie să fim trădători şi să practicăm infidelitatea, scrie el în *Menschliche Sy Alizumenschliches*, trebuie să ne părăsim oricât şi fără încetare idealurile noastre». Astfel de declaraţii sunt foarte numeroase în opera lui Nietzsche. Din acest punct de védere nu există un contrast mai izbitor decât acela dintre el şi atâţi din gânditorii moderni, a căror preocupare centrală a fost întocmai consecvenţa logică a gândirii, cu preţul izolării ei de viaţă. Poate că marea impresie pe care [...] a făc**ut-**o în vremea noastră, se explică tocmai prin apariţia lui **într-**o lume atât de puţin pregătită să-l primească.

Prin tipul raportului dintre viaţă şi operă pe care ni**-**l înfăţişează, Nietzsche aparţine mai degrabă succesiunii gânditorilor antici, a căror învăţătură se prelungea, prin ultimele ei consecinţe, în viaţa lor. Pentru filosoful antic, filosofia nu era atât o ramură a specialităţilor ştiinţifice sau o profesiune, CTEjo**... –** formă eroică de viaţă. Un Empedocle, un Socrate, un Platon puteau trăi şi muri pentru doctrina lor. Doctrina antică a fost de atâtea ori azvârlită în balanţa vieţii ca greutatea cea mai mare. Secretul riscurilor supreme ale gândirii fusese pierdut când Nietzsche l**-**a aflat din nou. Cine urmăreşte viaţa lui Nietzsche nu poate să nu se convingă că sfârşitul său tragic decurge **într-**o mare măsură din cutezanţa experienţelor intelectuale pe care le**-**a încercat. În nicio clipă Nietzsche nu **s-**a cruţat sau economisit. «Viaţa este un mijloc de cunoaştere», scrie el, în *Ştiinţa vesela*. Aplicând acest precept, el a trăit cu o intensitate unică, pentru a smulge cunoştinţei tainele ei cele mai adânci. Am văzut că suferinţei el îi cerea o adâncire a cercetării sale. Chiar în nebunie el spera să găsească revelaţii esenţiale.

Dar, deşi Nietzsche aparţine, prin stilul eroic al vieţii şi gândirii sale tipului antic, o deosebire de seamă îl separă de gânditorii vechi. Mai toţi, printre aceştia din urmă, căutau să prelungească doctrina în viaţă, dâ**ndu-**i acesteia ceva din armonia raţională a celei dintâi. Aşa a apărut în antichitate idealul «înţeleptului», adică al omului care obţine prin viaţa sa o stare de stăpânire, de echilibru, de linişte, deopotrivă cu a gândirii raţionale. Filosofia pare pentru toţi aceşti gânditori un instrument în slujba instinctului lor de conservare morală. Nietzsche n**-**a dorit însă niciodată să**-**şi conserve viaţa prin filosofie, ci tocmai **s-**o piardă. «Ceea ce nu mă omoară mă face mai puternic» exclamă el în *Crepusculul idolilor*. Mişcat, nu de aspiraţia de a se păstra, ci de a se întrece, Nietzsche a îndrăznit experienţele cele mai primejdioase, până la limita la care îl

aştepta dezastrul personalităţii sale. Conştiinţa primejdiilor care**-**l aşteptau nu l**-**a părăsit pe Nietzsche niciodată. Dar pentru acest motiv el n**-**a ocolit niciodată aceste primejdii.

Felul în care personalitatea lui Nietzsche ni se înfăţişează nu va fi fost fără niciun rol în vremea noastră. Apărut **într-**un moment în care omenirea îşi căuta o cale nouă, era neoesar sufletul unui profet care să intre în slujba ei, cu sacrificiul întregii sale fiinţe, după pilda profeţilor din toate timpurile. Conştiinţa acestui sacrificiu suprem apare limpede în actul acelei identificări mistice care îl făcea pe marele adversar al creştinismului, în zilele durerosului său crepuscul, să semneze cu numele Crucificatului. Întocmai ca atâţi gânditori etici ai ultimului veac, Nietzsche va fi visat şi el, în acele zile ale amurgului, o conciliere a păgânismului cu creştinismul. Nava lui **s-**a zdrobit poate de această stâncă. Spiritul lui excesiv n**-**a nimerit calea, bănuită cu mai mult noroc de un Goethe, Schiller, Ibsen sau Guyau. Puternica afirmare a vieţii, scăpărată din aforismele lui, a rămas nedezlegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este, din această pricină, parţială, şi trebuie întrecută. Influenţa pe care ea a exercitat**-**o n**-**a fost fericită decât atunci când **s-**a aplicat pe întinderi mărginite. Când a fost totală, stăpânind întregimea unui caracter sau a unei acţiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate.

1934

PAUL VALÉRY ŞI NEOCLASICISMUL

Vorbind odată despre condiţiile poeziei, Paul Valéry notează: «Este cu neputinţă de a spune bine, tot ce este necesar să fie spus». Această cugetare poate fi generalizată şi, rămânând în spiritul lui Valéry, ea poate fi aplicată deopotrivă artei poetului şi a prozatorului. Ceea ce este *necesar* să fie spus se compune fără îndoială din acele fragmente neutre ale cugetării, menite să stabilească

legătura între momentele ei viu resimţite. *Bine* poate fi spus numai ceea ce reuşeşte sforţării de a menţine sub fiecare expresie tumultul unei intuiţii originale. Scrierea unui spirit astfel orientat, chinuit de nevoia de a se înţelege necontenit pe sine, duşman al punţilor pe care inteligenţa cu indiferenţă le aruncă între momentele actualităţii sale, va fi mai puţin legată, pentru că fără încetare ea va năzui să se modeleze după intermitenţele sensibilităţii lăuntrice. Un asemenea spirit este Paul Valéry, şi în constituţia lui întâmpinăm greutatea de căpetenie care se opune încercării de a reface sistemul cugetării sale.

Paul Valéry **s-**a exprimat de mai multe ori asupra obstacolelor cu care a avut să lupte gândirea sa însetată de actualitate sufletească. Ceea ce l**-**a împiedicat să**-**şi întregească gândirea **într-**un sistem, l**-**a oprit în acelaşi timp să aducă vreo contribuţie la una sau alta din marile probleme tipice şi tradiţionale ale filosofiei. Adus odată să se mărturisească asupra dificultăţilor cu totul interioare ale carierei sale filosofice, Valéry declară în prefaţa la *M. Teste*:

«Nu înţelesesem că problemele cele mai importante nu se impun nicidecum şi că ele împrumută o mare parte din prestigiul şi atracţia lor anumitor convenţii, pe care trebuie să le cunoaştem şi să le primim pentru a intra în societatea filosofilor… Dar eu îmi făcusem o regulă din a considera drept inexistente sau demne de a fi dispreţuite toate opiniile şi obişnuinţele de spirit pe care le naşte viaţa în comun şi relaţiile noastre exterioare cu ceilalţi oameni şi pe care singurătatea le face să dispară.»

Pentru un astfel de filosof, neîncrezător în articulaţiile propriei sale cugetări şi refuzând să ocupe un loc oarecare în istoria filosofiei, opera inteligenţei culminează în nişte rezultate de o extremă fugacitate, pe care nu se sfieşte să le compare odată cu atitudinile

dansatoarei «care ne miră, luând şi conservând câtva timp figuri de pură instabilitate». Aceste repezi scăpărări, însă, Valéry nu le primeşte, şi nu le degustă ca pe fructele unei revelaţii. El vrea să le lege, dimpotrivă, cu sentimentul unei conştiinţe responsabile, în aşa fel încât ele să apară ca nişte rezultate cucerite, iar nu ca destăinuirile insuflate de un geniu necunoscut. Aşa ni se mărturiseşte Monsieur Teste, tragica nălucă a scriitorului:

«Sunt făcut, prietene, din**tr-**un spirit nenorocit, care nu e niciodată sigur de a fi înţeles fără să-şi dea seama».

Iată-l aţintit asupra obiectului cunoştinţei. Munca atenţiei mergând în adâncime îi dezvăluie straturi din ce în ce mai obscure. Răsplata aplicaţiei sale îndelungi şi stăruitoare nu este soluţia fericită şi uşoară, ci enigma cu atât mai pecetluită. Punţile aruncate peste «spaţiul unei cugetări» sunt practicabile dacă sunt repede traversate, dar devin primejdioase pentru cine se opreşte şi se apasă în mijlocul lor, căci ele se pot rupe şi prăvăli în adâncimea insondabilă:

«Cine se grăbeşte, înţelege; nu trebuie să insistăm, pentru că în curând se arată că discursurile cele mai limpezi sunt ţesute din termeni obscuri».

Departe şi cu sârguinţă împinsă, gândirea ajunge aşadar la perplexitate. Nu este într-adevăr curioasă calitatea acestei atenţii care îşi distruge obiectul contemplaţiei sale? Teste a cunoscut soarta unei astfel de sterile genialităţi:

«Obiectul pe care ochii săi îl fixează este tocmai acela pe care spiritul său vrea să-l reducă la neant».

Iată ceea ce trebuie nu numai să ne amintim, dar să şi uităm îndată, încercând să izolăm şi să expunem cu ordine unul din aspectele acestei cugetări.

Voinţa de a cunoaşte, îndreptată către ţinta încordării sale, iese aşadar sleită din propriul său efort. Uneori însă i se lămuresc zorile livide ale unei realităţi dezbrăcată de

orice transfigurare. Este numai o excepţie. Căci întocmai ca tot ce trăieşte, întocmai ca planta care îşi înfige rădăcinile în straturile întunecate ale pământului şi ca animalul care se dezvoltă din adâncimile iraţionale ale instinctelor, cunoştinţa pusă în slujba vieţii se ridică din temeliile ei neştiute, fără să le dezvăluiască. Ce înseamnă a cunoaşte? se întreabă odată Paul Valéry.

«*Desigur, a nu fi ceea ce este*. Iată deci pe oameni delirând şi gândind, introducând în natură principiul unor erori ilimitate... Ideea face să intre în ceea ce este fermentul a ceea ce nu e.»

Când aşadar cunoştinţa se abate de la scopul său eterogen, singurul care slujeşte vieţii, şi se dezvoltă către scopul său imanent, ea începe să semene în adevăr cu planta care şi-ar întinde rădăcinile, împotriva naturii, către claritate.

«Va găsi ea viaţa sau moartea la capătul voinţelor atente? Pe Dumnezeu sau înfricoşătoarea senzaţie de a nu întâlni, în punctul cel mai profund al cugetării, decât palida răsfrângere a propriei şi mizerabilei sale materii?»

Rodul oricărei limpezimi, urmărită cu exces, este groaza de a trăi, urâtul, *Vennm* «care n-are altă substanţă decât viaţa în goliciunea ei când se priveşte cu limpezime». Un aspru sentiment pesimist al existenţei este preţul unei cunoştinţe orientată cu imprudenţă către dibuirea realului, sub vălurile ei transfiguratoare:

«Realul, în stare pură, opreşte cu instantaneitate inima... O singură picătură din această limfă glacială ajunge pentru a destinde **într-**un suflet resorturile şi palpitaţiile dorinţei, pentru a extermina toate speranţele şi a ruina toţi zeii care erau în sângele nostru.»

Există vreun remediu împotriva urâtului, împotriva groaznicei simţiri de pustietate lăuntrică pe care o descătuşează realitatea dezvălui**ndu-**te cunoştinţei? în dialogul *UAme et la Danse* (*Sufletul şi Dans*ul, căruia îi

sunt împrumutate citatele de mai sus, se tăgăduieşte existenţa vreunui leac, deşi ne este indicată o stare contrarie, dansul, nobila beţie datorită actelor, duşmana cea mai înverşunată a marelui urât, «starea cea mai îndepărtată de trista stare în care l-am lăsat pe observatorul imobil şi lucid închipuit adineaori.»

Dacă realitatea se defineşte drept ceea ce este, pe când cunoştinţa drept ceea ce poate fi, înseamnă că una se mişcă în afară şi cealaltă înăuntrul domeniului posibilităţilor. Înţelegem atunci de ce spiritul, organul cunoştinţei, este considerat drept liber. Ce este oare libertatea dacă nu «folosinţa posibilului»? Descartes este lăudat odată de Valéry ca unul care a ştiut să conducă până la termenul său extrem această facultate a spiritului. Constrângândndu-se în *Discursul metodei* să se îndoiască de tot, Descartes oferă conştiinţei sale numărul total al posibilităţilor, şi în această catastrofă universală de scepticism el reuşeşte să salveze certitudinea cu privire la fiinţa spiritului. Este gradul cel mai înalt de spiritualitate la care a putut ajunge omul vreodată, acela în care, acceptând toate alternativele, se izolează şi se resimte opus şi superior realului.

«Descartes – scrie Valéry – se închide împreună cu *întregimea* atenţiei şi uzează, în mijlocul povestirii vieţii sale, de posibilul care se găseşte în el. Acelaşi om care străbătea lumea şi se războia ca amator, se întoarce deodată în cadrul prezenţei şi trupului său şi relativizează întreg sistemul referinţelor şi certitudinilor noastre comune; el se face altul, întocmai ca acela care dormind, printr-o bruscă mişcare, ieşită din visul său, alterează, *transcendă* acest vis şi îl transformă în vis calificat ca atare. El opune omului, fiinţa. Dar a distinge fiinţa în om şi a o face atât de hotărât, a căuta o certitudine de grad superior printr-un fel de „procedură extraordinară”, acestea sunt primele semne ale unei filosofii.»

Ceea ce i-a reuşit lui Descartes nu reuşeşte spiritului totdeauna. Liberul joc al spiritului în domeniul posibilului încetează uneori subit, şi, în această dezolantă stare de imobilitate, el recunoaşte influenţa realului, ajuns la o predominanţă care covârşeşte spiritul. *Ceea ce este* se ridică şi copleşeşte tot *ceea ce poate fi*. Atunci încetează omul a se concepe ca spirit, începând a se resimţi ca materie. Este obsesia persoanei de a se intui ca un trup, drept ceva veşnic identic cu sine şi în neputinţă de a deveni vreodată altul. Iată însă că trupul însuşi, pentru a se mântui din această obsesie, aspiră la condiţia spiritului; dansând, el îşi corectează permanenţa prin activitate. Aşa ne lămureşte Socrate, privind jocul minunat al dansatoarei Athikte:

«Iată cum corpul, care este ceea ce este, nu se mai poate conţine în întindere! Unde să se aşeze? Ce să devină? Acest *unul* vrea să se joace de-a *totul*. El vrea să imite universalitatea sufletului. Vrea să-şi remedieze identitatea prin numărul actelor sale. Fiind lucru, izbucneşte în evenimente! Se porneşte năvalnic! Şi după cum cugetarea excitată atinge toate substanţele, vibrează între timpuri şi clipe, depăşeşte orice diferenţe; după cum în spiritul nostru se formează simetric ipotezele şi după cum posibilităţile se orânduiesc şi se enumeră, la fel corpul acesta se exercită în toate părţile sale şi se combină cu sine însuşi, îşi dă mereu o altă formă şi iese neîncetat din sine...»

Dansul în concepţia lui Valéry a fost uneori comparat cu frenezia dionisiacă despre care vorbea Nietzsche. Observaţia e justă, dar ea trebuie adâncita. Căci dacă freneziei dionisiace i se atribuia puterea de a ne face să participăm la viaţa marelui *Tot9* a substanţei universale anterioară creaţiunei de forme individuale, aceasta are aşadar la Nietzsche o coloratură metafizică, pe când dansul valeryan ne conduce numai în regiunea logică a

posibilului.

Dansul este numai una din stările contrarii urâtului şi în care spiritul, persecutat de sentimentul pesimist al existenţei, se poate refugia. El nu este singurul. O altă formă a artei, realizând împreună cu dansul un dualism asemănător aceluia stabilit de Nietzsche, întruchipează o nouă ipostază în care groaza de viaţă se anulează, pentru că ea se găseşte în adevăr la antipodul vieţii. A crea artistic, din acest punct de vedere, înseamnă a nimici viaţa în principiul ei. Dezamăgit de cugetare şi înspăimântat de viaţă, în această nouă formă a artei va găsi gânditorul nostru limanul unui alt refugiu sigur. Prin ce trăsături dobândeşte arta această calitate? Care sunt principalele aspecte ale esteticii antinaturaliste pe care în aceste împrejurări o schiţează Valéry?

Valéry n-a lămurit niciodată motivele mai adânci ale acestui nou ideal de artă, sub categoria căruia cade mai ales întreaga sa artă poetică, dar rămâne o sarcină a comentatorului să descopere, sub propoziţiile acestei estetici mândre, amarnicul sentiment al existenţei pe care dialogul despre dans ni l-a mărturisit. Întrucât apoi în această estetică vom recunoaşte trăsăturile fundamentale ale oricărui clasicism, vom dobândi astfel şi principiul unei alte evaluări morale a acestui curent, prea adeseori considerat ca expresia unei împăcări fericite cu lumea, când, în realitate, mulţimea inhibiţiilor, a restricţiilor şi prescripţiilor care au caracterizat totdeauna clasicismul dovedesc mai degrabă că artistul clasic nu este fiinţa devenită generoasă prin euforie, capabilă să se abandoneze, să depăşească şi să înece limitele şi imperativele, în fluxul năvalnic al fericirii de a trăi. Dimpotrivă, spicuirile pe care urmează să le facem în opera de gânditor a lui Valéry ne pun pe drumul care conduce la o nouă şi mai adevărată psihologie a clasicului.

Într-o bucată de poezie, manifestând noul tip de

perfecţiune pe care îl visează, Valéry recunoaşte însuşirile unei adevărate plăsmuiri anorganice, «calităţile unei materii rezistente, străine de sufletul şi surde în faţa dorinţelor noastre». Drept care în altă parte ni se recomandă: «Nu uita niciodată că opera este un lucru sfârşit, definitiv şi material!» Poemele lui Mallarmé, care trezeau fervoarea scriitorului în vremea tinereţii sale, îi păreau ca nişte adevărate «sisteme *cristaline*». **Într-**atât «legăturile cuvintelor cu cuvintele, a versurilor cu versurile, a mişcărilor cu ritmurile erau asigurate, **într-**atât fiecare din aceste poeme dădea ideea unui obiect oarecum absolut, datorit unui echilibru de forţe intrinsece, sustras prin**tr-**un miracol de combinaţii reciproce acelor veleităţi de retuşare şi schimbare pe care spiritul, în timpul lecturilor sale, le concepe fără să vrea în faţa majorităţii textelor».

În ce chip însă poate fi înălţată poezia la această condiţie absolută? Cum poate fi înlăturat sentimentul arbitrarului în literatură? «Prin arbitrarul însuşi, prin arbitrarul organizat şi decretat», răspunde Valéry. Prelucrând materia poetică după nişte norme cu totul convenţionale, cum sunt acelea pe care şi le impune o strictă prozodie, sustragem opera sentimentului că ea ar fi putut fi şi altfel. Pentru a zădărnici orice scepticism în faţa producţiei poetice nu există alt mijloc decât a ne supune de bunăvoie unor reguli arbitrare, cum sunt regulile unui joc, căci, se ştie, «nu există scepticism posibil în faţa regulilor unui joc».

Pentru aceste motive, Valéry se declară în favoarea formei stricte a versului clasic şi împotriva tendinţei de a cuceri libertatea prin sacrificiul acestor forme. O astfel de libertate n-ar fi de altfel decât aparentă, simpla facultate de a asculta de toate impulsiile întâmplătoare şi care de fapt ne-ar lega mai strâns, făcâ**ndu-**ne cu totul asemănători bucăţii de plută aruncată în mijlocul mării,

«pe care nimic nu o ţine, totul o solicită şi în jurul căreia se contestă şi se anulează toate puterile universului». Este adevărat că «libertatea» ne-a fost înfăţişată drept o folosinţă nelimitată a posibilului. Dar această folosinţă nu ne abandonează haosului lăuntric, ci, făcându-ne să absorbim un număr cât mai mare de relaţii, uneşte elementele disparate ale spiritului prin tot atâtea legături şi-i dă unitate, totalitate şi consistenţă. Astfel, în acelaşi fragment citat despre Descartes, ni se spune: «Un spirit în întregime *legat* va fi un spirit infinit *liber*». La care se poate desigur adăuga: «Cea mai mare libertate naşte din cea mai mare rigoare».

Astfel se ajunge mai departe la ideea unei creaţii conştiente, în care spiritul îşi impune o lege şi se fereşte să se lase în voia sugestiilor întâmplătoare ale «inspiraţiei». Intuiţiile care se oferă unei genialităţi obscure sunt departe de altfel a nutri cu substanţa lor întreaga operă. Opera se împlineşte abia atunci când în întâmpinarea intuiţiilor apar nevoile noastre, îndemnându-ne să dăm celor dintâi o întrebuinţare conştientă. Aşa apare opera ca o «colaborare a întregului om», nu numai a inconştientului său. Intuiţiile geniului sunt instabile; ele sunt sortite dezordinii, vagului şi uitării. Pentru a le da oarecare soliditate şi durată, spiritul trebuie să se opună – ca să spunem aşa – sie însuşi, creându-şi acele rezistenţe pentru care cerinţele riguroase ale prozodiei alcătuiesc unele exemple. Simţind împotrivirea, fantasmele vaporoase ale spiritului dobândesc o existenţă palpabilă, solidificată pe limita în care au avut să lupte cu rezistenţele ce li s-au opus. Chiar acela care vrea să-şi scrie visul trebuie să câştige această stare de limpede conştiinţă, rod al unui spirit care se dedublează pentru a se opune sieşi: «Dacă vrei să imiţi destul de exact bizareriile, infidelităţile faţă de tine însuţi; dacă vrei să urmăreşti în adâncimea ta acea gânditoare cădere a sufletului ca o frunză moartă prin

imensitatea vagă a memoriei, nu te măguli că vei putea izbuti fără o atenţie împinsă la extrem, a cărei capodoperă va fi de a surprinde ceea ce nu există decât în paguba sa. Cine spune exactitate şi stil, invocă opusul visului».

În tinereţea sa, Valéry ne povesteşte că **s-**a legat că «dacă va scrie vreodată, îi va plăcea infinit mai mult să scrie cu toată conştiinţa şi cu o întreagă luciditate ceva slab, decât să dea naştere în transă şi fără stăpânire de sine, unei capodopere dintre cele mai frumoase». Exemplul lui Mallarmé îi stătea în faţă. Iar în acesta recunoştea el natura unui «savant», **într-**atât i se păreau apropiate «construcţia unei ştiinţe exacte şi planul vizibil la Mallarmé de a reconstitui întreg sistemul poeziei cu ajutorul unor noţiuni pure şi distincte, bine izolate prin subţirimea şi justeţea judecăţii sale». Tocmai la această rigoare logică trebuie căutată însă explicaţia obscurităţii de care Mallarmé a fost uneori învinuit. Căci, întocmai ca în operaţiile strict conduse ale ştiinţei, şi aici «logica, analogia şi preocuparea de consecvenţă conduc la unele reprezentări, deosebite de acelea pe care observaţia imediată ni le**-**a făcut familiare». Este aci şi semnul unui «caracter voluntar», al unei «tendinţe absolutiste demonstrată prin extrema perfecţiune a felului de a lucra». O tendinţă absolutistă care operează însă mai întâi împotriva propriei exuberanţe, în avantajul intimei economii a operei şi care ne lasă să întrevedem în artistul respectiv o trăsătură de «ascetism», conformă cu tot sentimentul de viaţă pesimist din care opera **s-**a înălţat, ca o cetăţuie înaltă a refugiului.

Dar admiraţia tânărului Valéry bătea şi drumuri mai îndepărtate. Ea se oprea în faţa lui Leonardo da Vinci, în care recunoştea pe un «maestru al mijloacelor sale, pe un stăpân al desenului, imaginilor şi calculului, (care) găsise atitudinea centrală, de la care pornind, întreprinderile cunoştinţei şi operaţiile artei sunt posibile deopotrivă». Vis

îndelung mângâiat! Mulţi ani de zile, Valéry a urmărit ideea de a scrie un tratat despre *Arta de a cugeta*, o metodică generală a gândirii în care mişcările şi rezultatele acesteia să fie mai dinainte prevăzute şi cu totul sustrase vagului şi incertitudinii, împotriva cărora resimte o repulsie congenitală. În 1896, când un editor englez îl îndeamnă să redacteze concluziile filosofice ale anchetei întreprinse încă de pe atunci asupra procedeelor de expansiune ale Germaniei, Valéry concepe această lucrare ca pe un capitol special al tratatului pe care îl plănuia. *Une conquête methodique* (*O cucerire metodică*) expune astfel ceea ce i se părea a fi sistemul german: aceea de a nu reţine din descoperirile oamenilor superiori decât ceea ce este imitabil şi, prin urmare, multiplicatul. Dominând acest sistem, ne este evocată cu măiestrie figura mareşalului Moltke, al cărui «plan profund era de a nu muri indispensabil». Posibilitatea de a înlocui oamenii unii prin alţii, graţie unor procedee generale şi transmisibile, alcătuieşte însă simptomul acelei crize iminente a spiritului, despre care Valéry trebuia să se ocupe mai târziu, şi care permite temerea că omenirea europeană, descoperitoarea unei ştiinţe impersonale şi a unei tehnici capabile să fie aplicată de oricine, nu va mai fi singura să se bucure de avantagiile lor, trecând prerogativa de a stăpâni prin ele masei omeneşti celei mai numeroase. Raţionalismul lui Valéry ştie să treacă cu ochii închişi pe lângă această primejdie, râvnind acea *Arta de a cugeta*, al cărei alt capitol particular ar fi o artă poetică, în stare să corecteze şi în domeniul aferent «aparenţa de spontaneitate, obscuritatea originii şi lipsa de procedee generale». Este punctul extrem al năzuinţei de a introduce lumina conştiinţei în tainele creaţiei poetice. Către Apollo, zeul luminii, după ce ar fi putut să i se adreseze lui Dionysos, se îndreptă deci salutul:

«Ce poate fi mai seducător decât un zeu care

respinge misterul, care nu-şi întemeiază puterea pe tulburarea simţurilor noastre...? Există vreun semn mai bun al unei puteri adevărate şi legitime, decât acela de a nu se exercita sub un văl?»

Întreaga această parte a gândirii lui Valéry stă sub auspiciile geniului apolinic, al luminii şi ordinii, al construcţiei metodice şi raţionale. De la rodnicia acestui geniu este de aşteptat nu numai realizarea artistică, dar şi mântuirea pentru problema vieţii, ilustrând şi în acest punct legătura dintre artă şi problematica pesimistă a vieţii. Socrate propusese altă dată, pentru limpezirea tuturor conflictelor interne, formula cunoştinţei de sine. Dar este posibil în adevăr a ne cunoaşte? Nu ne-a arătat Valéry că gândul urmărit cu persistenţă nu duce decât la perplexitate? Când opera cunoştinţei reuşeşte, suflarea îngheţată a realităţii dezvăluite nu atacă însuşi principiul vital al persoanei? Pentru ca viaţa să se menţină, este necesar ca cunoaşterea să-şi păstreze oficiul său obişnuit, acela care, împodobind realitatea cu mii de văluri seducătoare, înseamnă că introduce între realitate şi reprezentarea ei un factor de diferenţă perpetuă. Cunoştinţa sau nu este posibilă, sau e primejdioasă, sau e disimulată. Dacă deci atâtea piedici se opun autocunoaşterii, arta ne oferă în schimb modelul şi îndemnul construcţiei de sine. Dacă este dificil sau primejdios să ne comportăm ca nişte filosofi în faţa vieţii, putem să ne construim interior ca nişte artişti. Fugacitatea şi dezordinea stărilor lăuntrice pot fi înlocuite, printr-o faptă analogă artei, cu o stare de lăuntrică soliditate. Fantoma individualităţii haotice prinde consistenţă şi devine personalitate durabilă şi unitară. Este experienţa lui Eupalinos arhitectul, care, în dialogul lui Valéry, i se spovedeşte lui Fedru: «Construind mereu mi se pare că m-am construit pe mine». La care Socrate răspunde, cu o întrebare care conchide de fapt la o certitudine: «A te

construi, a te cunoaşte pe tine însuţi, sunt două acte sau nu?»

Se vorbeşte mult în Franţa astăzi de existenţa unui curent neoclasicist. Tocmai în anul centenarului romantic, Academia Franceză, chemând în sânul său pe Paul Valéry, dă satisfacţie unei orientări care nu preocupă numai cercurile răspunzătoare şi stabilite, dar imprimă o linie de conduită celui mai îndrăzneţ şi întreprinzător tineret. Multe spirite franceze aderă astăzi la principiile doctrinei clasice şi ele Tecunosc în Valéry pe un maestru şi pe un îndrumător. De o sută de ani încoace, întreaga dezvoltare a literaturii a mers către o apropiere cât mai mare de viaţă. În numele vieţii au ridicat şi romantismul şi naturalismul drapelul lor revoluţionar. Iată însă că Valéry restituie vechiul său prestigiu noţiunii clasice a formei şi nu se dă înapoi să afirme situaţia sa antitetică faţă de viaţă. Adânca sa analiză, refăcută din mărturii variate ale operei sale, ne lasă să strecurăm o privire în regiunea motivelor psihologice şi morale care susţin acest cult restabilit, dedicat formei pure şi luminoase, creaţiei conştiente şi stăpâne pe sine.

1927

VASILE PÂRVAN ŞI CONCEPŢIA TRAGICĂ A EXISTENŢEI

Aproape toate textele filosofice ale lui Vasile Pârvan reproduc cuvântări pronunţate în felurite împrejurări academice şi festive. Vorbind auditorilor pe care de curând îi adunase sărbătoarea deschiderii Universităţii din Cluj, începând unul din cursurile sale atât de ascultate la Bucureşti, comemorând pe comilitonii căzuţi în războiul de întregire sau luând cuvântul în Academia Română, Vasile Pârvan vorbeşte în toate aceste ocazii ca gânditor[4]. Amintind excepţia studiului despre *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, aceea a consideraţiilor de

4 Idei şi forme istorice, 1920 ; Memoriale, 1923.

încheiere ale monografiei despre Marc Aureliu (1909) şi a consideraţiilor de cadru din *Gânduri despre lume şi viaţă la greco-romanii din Pontul sting*, se poate spune în adevăr că la Vasile Pârvan opera filosofului este fixată între limitele activităţii profesorului. Această împrejurare trebuie să reţină pe acela care vrea să-şi dea mai bine seama de caracterul filosofiei lui Pârvan. Căci faptul de a se fi adresat unui auditor, de cele mai multe ori compus din lumea tânără a ucenicilor săi, lămureşte şi leagă între ele trăsăturile acestei opere. Nu vom afla aşadar **într**-însa expunerea unei doctrine în forma în care ea însăşi **s-**a dezvoltat în mintea cercetătorului. Pârvan nu ne înfăţişează procesul cugetării sale, aşa cum ea a unificat un material şi a câştigat o atitudine faţă de problemele asupra cărora se pronunţă. El se mulţumeşte să ne expună premisele iniţiale, mai degrabă chiar decât rezultatele ultime ale cugetării sale. Textele despre care ne ocupăm vor fi deci serii de intuiţii sintetice, unificate de o intuiţie sintetică globală, rezumabilă în acea concepţie tragică a lumii şi vieţii pe care vom încerca **s-**o schiţăm aci. Adresâ**ndu-**se elevilor săi, profesorul de istorie antică şi arheologie trebuia să se mărginească la formularea spiritului general menit să pătrundă întregul specialităţii pe care o profesa. Acest spirit urma să se alimenteze apoi din chiar materia specialităţii, şi astfel, filosofia lui Pârvan însumează acele perspective ideale şi îndrumări practice pe care o minte formată în disciplinele antichităţii, dar afirmând afinităţi congenitale numai cu anumite laturi ale ei, le putea oferi sufletelor încredinţate conducerii sale. Ce poate spune un istoric al lumii vechi ucenicilor săi şi făcâ**nd-**o în forma capabilă să le trezească vocaţia şi să încălzească natura lor morală, alcătuieşte învăţătura tragică, pasionată şi austeră, pe care Pârvan a cristalizat-o în opera sa filosofică.

Este sigur că succesul profesurei lui Pârvan se

datorează în mare parte curajului ei. Pedagogia este însă de cele mai multe ori o artă prudentă**. Într-**o pagină dintre cele mai frumoase, Nietzsche **s-**a întrebat odată care să fie înţelesul acelei tulburătoare vorbe pe care Socrate, în clipa premergătoare morţii, o adresa discipolului său Kriton: «Nu uita să jertfeşti un cocoş lui Esculap». Socrate optimistul, dascălul incomparabil, inventatorul metodei pedagogice, mărturiseşte, după Nietzsche, în această ultimă clipă a vieţii sale, că întreaga sa învăţătură **s-**a mărginit cu o rezervă mintală, pe care o destăinuieşte acum şi după care viaţa ar fi în adevăr boală şi suferinţă. Lui Esculap vrea Socrate să-i adreseze omagiul său postum, zeului sănătăţii căruia **s-**a oprit să-i sacrifice în timpul vieţii, împiedicat desigur de teama de a nu mărturisi gândul tăinuit care ar fi putut slăbi energiile tinereşti date lui în grijă pentru a le creşte şi înnobila. Pârvan a fost însă unul dintre profesorii care au avut eroismul să calce prescripţia de prudenţă şi optimism, stabilită încă de la începuturile înţelepciunii pedagogice. În drumurile viitorului el a înţeles să sprijine sufletele elevilor săi, nu ascunzâ**ndu-**le gândul tragic al existenţei, dar ajutâ**ndu-**le să-l utilizeze ca pe un bărbătesc îndemn către sacrificiul legat de orice viaţă închinată spiritualităţii.

Concepţia tragică pe care Vasile Pârvan o profesa este rodul acelui sentiment al singurătăţii morale despre care scrierile şi cuvântările sale nu ostenesc să ne întreţie. Aşa ni se arată, de pildă, că în epoca în care individul nobil se formează, el cultivă prietenia ca pe o adevărată taină mântuitoare. În sufletul prietenului încearcă omul să-şi recunoască icoana sa idealizată. Nevoia de a ne oglindi în sufletul semenilor o recunoaşte de altfel Pârvan ca pe o caracteristică omenească foarte generală. Derivată din însăşi dorinţa noastră de nemurire căci «a fi observat este o nemurire în miniatură», înţelegem cât de puternică

trebuie să fie această înclinaţie în acel suflet tineresc în care cunoştinţa progresivă de sine are ceva din farmecul delectabil al cuceririi prin cunoştinţa a întregii lumi. Progresul experienţei îl duce însă în mod invariabil pe omul tânăr la concluzia că prin ceea ce este absolut original în sufletul nostru este cu neputinţă de a obţine acordul cu sufletul prietenului**. Într-**o pătrunzătoare pagină de analiză psihologică ne-a descris Pârvan procesul acestei treptate izolări morale. Schimbul de imagini din care e alcătuită prietenia se dovedeşte curând a fi însufleţit mai degrabă de gândul egocentric al posesiunii de sine decât de pornirea altruistă a asimilării cu altul. Asprimea relaţiilor practice nu întârzie apoi să ne invite la acea retragere în propria intimitate, în care bunul sacru al individualităţii cată să fie sustras atingerii profanatoare a celor ce nu pot nicicând înţelege valoarea lor unică.

«Nu devin oare relaţiile dintre prieteni din ce în ce mai superficiale – se întreabă Pârvan – chiar între sufletele alese şi subtile, pe măsură ce prietenii devin mai maturi în vârstă şi experienţă? Ceea ce e în noi cu totul imaterial, neexpresibil în forme bine definite, obiective, ceea ce e propriu-zis veşnic individual, neasimilabil altor suflete, are nevoie mereu de o primire aşa de iubitoare, delicată, fin impresionabilă, încât asprimea relaţiilor efective din viaţă alungă, chiar între prietenii cei mai înrudiţi efectiv, acel parfum specific al fiinţei unice, deplin deosebite de cele dimprejur, în adâncul tainic al sentimentelor pe care, neînţelese de nimeni, le luăm cu noi, imaculate de atingerea cu aproapele, înapoi în lumea din care sufletul nostru neapropiafoil de cele pământeşti le-a adus cu dânsul.»

Singurătatea este aşadar în primul rând rezultatul asprimii practice a vieţii. Dar ea este şi o consecinţă a dualismului fiinţei noastre. Fiind suflet şi corp în acelaşi timp, individul nu poate să manifeste infinita variaţie şi

libertate a celui dintâi decât prin mijloacele mărginite şi mecanice ale celui din urmă. Marii diferenţieri a vieţii interioare, învelişul nostru corporal nu-i poate oferi, pentru a se exprima, decât nişte mijloace cu totul generale. Ceea ce este absolut original şi subtil diferenţiat în fiinţa noastră este destinat acelei tăceri care măsoară singurătatea noastră fatală. Singurătatea rezultă prin urmare şi din neputinţa de a ne comunica. Aşa se plânge sculptorul Algenor în memorialul *Laus Daedali*:

«Nu sunt atâtea gesturi şi atâtea măşti, câte gânduri şi câte patimi se zbat în noi. Va trebui deci să dăm acelaşi gest şi aceeaşi mască unor mişcări şi atitudini diferite ale sufletului».

Nici limbajul de cuvinte pe care îl întrebuinţează poeţii lirici şi tragici nu este mai apt pentru a exprima viaţa interioară. Limbajul este în adevăr elaborat în viaţa socială; el siluieşte gândul să intre în nişte tipare comune întregii colectivităţi şi, prin urmare, este impropriu revelaţiei strict personale a fiecăruia dintre membrii ei.

«Nu silim noi oare gândul nostru – se întreabă Algenor – să semene cu al oamenilor celorlalţi, ca să-l înţeleagă şi ei? Şi dacă se aseamănă cu al lor, întrucât mai e al nostru şi la ce bun să ne mai chinuim să-l spunem? Iar de nu e ca gândul oamenilor celor mulţi, cine să-l înţeleagă şi de ce ne-am mai chinuit să-l spunem?»

O asemenea dureroasă aspiraţie către inefabil străbate din multe pagini ale lui Pârvan.

Din conştiinţa singurătăţii omului în lume **s-**a născut tragedia grecească. Odată eu primele pâlpâiri ale determinismului universal în forma imanentistă şi dialectică proprie unei anumite gândiri greceşti, omul înţelese că viaţa sa este prinsă în mişcarea generală a Cosmosului şi subjugată ei.

«Divinitatea unică, neapropiabilă simţurilor noastre greoaie, existentă în sine şi prin sine, ne emanează şi pe

noi ca suflet, cum emanează, ca forme în sine, toate imaginile pieritoare care sunt obiectele lumii acesteia. Dar şi cei ce căutau Fericirea şi cei ce căutau înţelepciunea au văzut limpede că nu partea, care e omul, ci totul, care e Cosmosul, ori Divinitatea imanentă lui, hotărăşte. Legile după care trăieşte acest Tot mă duc şi pe mine, partea, îmi impun fatal voia lor… Eroii îşi luaseră asulpra lor simbolul pătimirii omului sub asprele legi ale Firei… Astfel se născuse gândul tragic.»

În zadar va încerca omul să**-**şi asocieze destinul său cu al semenilor. Când în zidul închisorii noastre, spune Pârvan, am reuşit să facem o spărtură, din turnurile învecinate ne întâmpină, nu semne de iubire, ci priviri de ură. Aşa ne apare tragedia, drept «cântecul de jale al lui Eros torturat de Eris, al Iubirii chinuite de Discordie». O singură scăpare există din această ursită, comună muritorilor. Conştiinţa trebuie să**-**şi schimbe poziţia sa faţă de lume, să înceteze de a i se opune, pentru a încerca să se fuzioneze cu dânsa **într-**un elan panteist. Dar aceasta va fi posibil tot în singurătate. Hulită atâta vreme cât ne opune lumii, singurătatea trebuie să fie binecuvântată întrucât ea ne oferă darul acelui răgaz solemn şi emoţionat în care toate manifestările firii se îmbogăţesc cu valori familiare. Singurătăţii i se adresează deci imnul:

«În liniştea ta natura ni se deschide toată: auzim iarba cum creşte, înţelegem simţirea florilor, auzim glasul mugurilor veseli, chiuind de regăsirea luminii, şi înţelepciunea fiarelor grave care se gospodăresc în pădure, şi cântecul neîntrerupt şi vesel a tot ce trăieşte în lume, şi tremurarea holdelor la apropierea grindinei sure, şi fremătarea codrilor la venirea furtunii de vară, şi schimbarea la faţă a apelor cu fiece ceas al zilei, şi schimbarea la sunet a vântului cu fiece semn al cerului, toate ni le dăruieşti spre pacea binecuvântată a inimei noastre».

Nu numai că în singurătate natura se însufleţeşte prin pătrunderea ei simpatetică cu valorile sensibilităţii noastre, dar glasul amintirii ne grăieşte acum mai fidel, chipuri şi forme îngropate demult în adâncurile memoriei sunt rechemate la viaţă şi împodobite din nou eu farmecul virginal al primei percepţiuni. La Callirhoe privise Algenor jocul graţios al unor tinere trupuri. Amintirea se dovedeşte acum necredincioasă, greoaie şi înnegurată. Dar singurătatea împlineşte şi minunea rechemării la viaţă fragedă a lucrurilor uitate demult:

«Se trezesc din adâncul uitării gânduri şi forme fecioare; ca fumul ge piersica moale, ca brumarea pe strugurii negri, aşa acoperă noul imaginile chemate la viaţă».

Pentru toate subtilele melancolii ale sufletului, un singur remediu există, nimicirea formei noastre mărginite, imperfect instrument de manifestare a tumultului lăuntric, cauză esenţială a singurătăţii noastre. În contopirea cu infinitul cel fără formă, sufletul aspiră ca spre condiţia supremei lui libertăţi. Astfel:

«omul nenorocit singur, şi geniul singur, şi umanitatea singură, şi pământul singur, şi tot ce**-**i finit, singur, se doreşte desfăcut, nimicit, unit cu infinitul, ca să înceteze chinul de a se simţi pe sine cu început şi sfârşit».

Dar panteismul se prezintă la Pârvan nu numai cu elan sentimental, ca înclinaţie extatică de asimilare cu natura, dar şi ca idee filosofică sistematică. Adus să se pronunţe asupra scopului culturii omeneşti, Pârvan îl fixează în «creşterea ritmului personal prin unificarea lui cu un ritm cosmic». La acest rezultat, omul nu poate ajunge decât prin**tr-**o neîntreruptă spiritualizare a fiinţei sale. Reluând o distincţie care datează de fapt de la Aristotel, spiritul ne e înfăţişat ca mişcare şi e opus materiei, care ar fi inerţie. Prin**tr-**o treptată dinamizare spirituală, noi anulăm puterile morţii închise în

materialitatea noastră şi ajungem să ne împărtăşim de la viaţa veşnică a universului. Adevăratul scop al vieţii este o necontenită «luptă împotriva morţii». Morala sa se va organiza deci în jurul activităţii cu orice preţ, a sforţării perpetuu creatoare, în formă negativă, această etică a muncii va recunoaşte că:

«Fiece neglijenţă, fiece slăbiciune, fiece adăstare, fiece îndoială înseamnă laşitate, fiece neluptă e necreare, e dezertare de la demnitatea umană. Oamenii care nu sprijină viaţa în ei înşişi şi în aproapele simt apostaţi, şi ei otrăvesc societatea, trădează viaţa şi sprijină moartea.»

Istoria desfăşoară efectiv o asemenea sârguinţă şi rezultatul ei e cultura omenească:

«Evoluţia spiritului omenesc e istoria ritmului vieţii creatoare. Cultura omenească e ritm solidificat în fapte».

Ar trebui să cităm îndelung pentru a justifica această latură a gândirii lui Pârvan. Din nefericire însă, ideea de ritm, care stă aci în centrul explicaţiilor sale mi se pare mai degrabă contradictorie şi toate paginile care o dezvoltă prezintă dificultăţi de interpretare. Aşa, de pildă, ritmul ne este înfăţişat uneori ca o formă a intuiţiei în sens kantian, întocmai ca spaţiul şi timpul:

«Poziţia unui obiect în lume nu se poate înţelege fără Spaţiu, desfăşurarea unei deveniri, de la neexistenţă înapoi la neexistenţă nu se poate înţelege fără Timp, iar mişcarea universală nu se poate înţelege fără Ritm. Ca atare şi ritmul e un aspect antropomorf, iar nu o entitate cosmică».

Cu toate acestea, o pagină mai departe ritmul ne este prezentat ca o realitate extrasulbiectivă, căci numai astfel are înţeles pasajul:

«După cum toate încercările noastre de a contrazice legea gravităţii universale sunt, mai curând sau mai târziu, nimicite, tot aşa orice evadare conştientă a ritmului omenesc din cadrele ritmului cosmic este fără întârziere

pedepsită.»

Ba chiar această din urmă semnificaţie (primită deocamdată şi de noi) este singura care lămureşte teoria lui Pârvan asupra posibilităţilor de cunoaştere ale spiritului nostru, teorie care aminteşte întrucâtva ideea, foarte răspândită în Renaştere, asupra relaţiilor dintre univers şi om, dintre macrocosm şi microcosm:

«Sufletul nostru poate întrevedea *adevărul absolut*, întrucât noi suntem tot parte din Cosmos, construită după aceleaşi legi şi vibrând ritmic după aceleaşi legi.»

Este drept a spune că textele filosofice ale lui Pârvan prezintă uneori asemenea dificultăţi, complicate încă de o nomenclatură puţin obişnuită. O cercetare amănunţită le va releva poate odată. Aci e vorba însă de o încercare cu mult mai generală şi care şi-a propus să degajeze spiritul unei învăţături de la a cărei influenţă mai este încă mult de aşteptat.

Ritmizarea spirituală a fiinţei noastre se produce totdeauna cu sacrificiul fericirii noastre pământeşti. Creşterea întru realitatea cosmică «se hrăneşte din durerea celor singuri şi muritori». Geniile, «marii tulburători de suflete», sunt nefericite. Dar, «marele lor chin... e biruirea inerţiei». Un mare rol, dar nu un rol exclusiv, acordă Pârvan geniilor în procesul istoriei. Căci ele sunt factorii propulsivi în istoria lumii, în luptă cu factorii inerţi ai vieţii biologice şi sociale: «Este în ritmul activ o parte foarte însemnată de ritm pasiv (!), de rezonanţe străine ideii ritmice pure. Istoricul individualist ar face o greşeală elementară dacă ar nega aceste elemente ca determinante ale ritmului activ, original-individualist, genial-creator. Totuşi greşeala ar fi cu mult mai uşoară ca a istoricului social-evoluţionist – care ar încerca să explice numai prin stări generale, social-psihologice, punctele iniţiale, spiritual-revoluţionare, ale marilor deveniri culturale. Căci ceea ce face puterea

uriaşă a ideii creatoare de noi ritmuri este tocmai spontaneitatea ei, independenţa şi superioritatea ei faţă de mediul contemporan. Partea capitală a puterii energetice este tocmai subconştientul caracteristic personal, stilul exasperat individualist al ritmului ei.»

Nu numai pentru că au existat genii, istoria lumii a luat dezvoltarea pe care o cunoaştem, dar şi cu toate că ele au existat. Cum însă nici cu privire la acestea, dezvoltările lui Pârvan nu sunt scutite de unele dificultăţi, întâmpinăm şi păreri care se opun celor mai de sus:

«În ritmica universală orice agitaţie prea violentă, orice zbor prea îndrăzneţ, orice explozie solitară a geniului individual nu poate eu nimic schimba vibrarea şi ritmul devenirii eterne. Nu *pentru ca* (opiniile de mai sus ne îndreptăţeau să spunem: *nu numai* pentru că...) a exitetat Socrate, Alexandru, Iisus ori Mahomed, lumea noastră a devenit cum este, ci ea a devenit şi devine, *cu toate că* există şi genii.»

Formarea geniilor sau cel puţin a personalităţilor superioare, în care spiritul să ajungă la o ritmică mai intensă, rămâne cu toate acestea scopul culturii în societate. După cum toate enunţările de mai sus ne-au pregătit, filosofia socială a lui Pârvan ar fi putut avea un pronunţat caracter individualist-aristocratic. Acestui individualism îi recunoaşte el meritul

«de a fi ţinut în frâu [spiritul] gregar prin tirania voinţei unitare, instinctiv organizate, a individului-erou, care a impus autoritatea sa, puterea sa, strălucirea sa, garantând siguranţa individului slab, prin justiţie şi teroare».

Individualismul aristocratic se situează aşadar către începuturile societăţii, nu în viitorul ei, şi când examinează idea-Iul nietzschean al supraomului, Pârvan divulgă parţialitatea lui. Radicalismul aristocratic (expresia este a lui Brandes) preconizat de Nietzsche, are un caracter

estetic:

«Supraom faţă de ceilalţi simpli oameni, cu depline puteri, el nu are a da seama nimănui decât conştiinţei sale de materialul sufletesc sfărâmat pentru a înfrumuseţa şi intensifica viaţa proprie, singura viaţă pentru dânsul valabilă în lupta eroică dintre titanii estetismului».

Împotriva acestui estetism, Pârvan ridică în altă parte protestul său:

«Căci înţelesul vieţii umane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul, dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnasiere ori de turmele de – erbivore ale lumii infraumane.»

Dar nu numai în forma lui estetică, ci în forma lui *eroica* stipulată de antichitate, individualismul aristocratic nu poate cuceri toată simpatia lui Pârvan. În această privinţă profesorul de istorie antică se îndepărtează de idealul lumii vechi, în perioada ei clasică, pentru a adera la idealul mai tardiv, elaborat sub tripla influenţă a stoicismului, neoplatonismului şi creştinismului. «Antichitatea clasică» a fost strict «egoistă» şi «aristocratică» – citim în studiul despre Marc-Aureliu. Platon însuşi a făcut deosebiri, înjositoare pentru neamul omenesc, între diferiţii săi membri: căci Platon însuşi era un erou: şi eroii gândurilor, ca şi ai faptelor, sunt cruzi şi dispreţuitori pentru masa cea mare a «semenilor» lor. Îndată ce «filosofia raţiunii», în care concepţia eroică îşi găsise expresia, fu înlocuită prin «filosofia iubirii» neoplatonică şi creştină, atunci

«pentru prima dată, nu eroul, ci martirul reprezintă efloresceoţa cea mai pură a idealităţii omeneşti: cel ce luptă *e mare*; cel ce suferă însă, *e sfânt*, şi sfinţenia e singura cale spre cer; ea stă infinit mai presus de mărimea eroică.»

La punctul de vedere creştin, Pârvan simţi totuşi că

nu poate rămâne. Mai întâi pentru că învăţătura lui Iisus i se părea că a înlocuit «principiul idealist al *datoriei* prin cel utilitarist al *răsplăţii*». Acesta din urmă a devenit însă imposibil în măsura pierderii credinţei în nemurirea sufletului. Pentru o viaţă sacrificată ou frumuseţe, credinţa în viaţa după moarte nici nu i se pare necesară lui Pârvan, şi în cântecul de jale închinat comilitonilor academici căzuţi pentru apărarea Patriei, el evocă astfel moartea lor:

«Şi totuşi nu puţini au fost şi acei care **s-**au luptat eroic, au fost cel mai curat izvor de îmbărbătare pentru tovarăşii de calvar şi au murit frumos, fără să fi crezut, fără să fi putut crede în nemurirea sufletului, pentru că mintea lor deprinsă în gândul cosmic îi împiedica de a admite, numai la fiinţa plăpândă umană, o excepţie de la legea universală a morţii individuale întru perpetuarea vieţii colective».

Pentru că ideea răsplăţii de după moarte a devenit aşadar dificilă, Pârvan va cere o revenire către idealul datoriei fără răsplată al antichităţii stoice. *Comentariile* lui Marc-Aureliu sunt astfel propuse ca un adevărat îndreptar al omului modern. În ele va afla acesta o temperare a înclinaţiei sale de a se suprapreţui, o calmare a neliniştii pe care ideea perenităţii o sădeşte în inimile muritorilor prin gândul, paralel şi, opus al încadrării noastre în armonia cosmică. Acestea sunt concluziile studiului despre Marc-Aureiliu, dar şi ale unor meditaţii de mai târziu, ca de pildă ale aceleia închinate istoricului şi teologului Constantin Erbiceanu, predecesorul său la Academia Română:

«Continua comparaţie – citim aci – a sorţii omeneşti cu nesfârşitul Cosmosului e cel mai bun ajutor împotriva prea marii bucurii ori prea marii întristări de lucrurile pământeşti».

Cu sufletul său întemeietor de curente spirituale, Pârvan visează o nouă religie, pe o temelie filosofică antică

şi naturistă şi pronunţă crezul «fericirilor» ei:

«Umanitatea noastră n-a fost încă în stare să întemeieze noua religie, real-idealistă, care să crească întreaga noastră fiinţă spirituală în gândul existenţei exclusiv terestre, dând astfel, în îndelungată pregătire, sufletului nostru chinuit de dorul infinitului şi nemuririi, cuvântul de mântuire, ineluctabil: „Nu spera în ceea ce nici stelele, care ne apar veşnice, nu au. Ci adevărul e acesta: Fericiţi cei care nu-şi irosesc viaţa, căci o alta nu e; fericiţi cei care luptă împotriva morţii, creând mereu gloduri şi viaţă, căci fiecare clipă mai mult, trăită în frumuseţe, e o întreagă eternitate; fericiţi veţi fi când veţi avea credinţa că în Cosmos nu e nici viaţă, nici moarte, nici bucurie, nici întristare, ci numai mişcare, numai devenire, din eternitate, în nemărginire”.»

Este în toate acestea, în acest tragic păgânism recrudescent, ceva din acel eroic consimţamânt la viaţă pe care îl afirmă Nietzsche, când, pus în faţa uriaşei şi absurdei monotonii a «revenirii eterne», pronunţa un formidabil «da», primea eu tărie de a reface împreună cu toată speţa şi de un număr infinit de ori, experienţa dureroasă a umanităţii. Această afirmare a vieţii, despuiată de iluziile ei, este bunul pe care Pârvan, împreună cu Nietzsche, îl propune lumii moderne, ca un dar extras din adânca lor cufundare în culturile antice.

Zece ani după ce publică lucrarea despre Marc-Aureliu, Pârvan avea ocazia să dea ideilor trezite mai întâi de studiile sale de tânăr clasicist o expresie aplicată la realităţile contemporane. *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma sociala* cuprinde în primul său an două contribuţii ale lui Pârvan: studiul despre *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, citat şi mai sus, şi un *Plan de organizare şi de lucru propus Secţiei culturale a Asociaţiei pentru studiul şi reforma sociala*. Cea dintâi din aceste contribuţii poate apărea ca expunerea de motive a celei de-

a doua, tipărită câteva luni mai târziu. Ele sunt deopotrivă plătirea acelei datorii sociale despre a cărei nobleţe avusese prilejul să se instruiască în aforismele împăratului filosof. Studiul din primul număr al *Arhivei* este un inventar sistematic al feluritelor idei şi tendinţe capitale ale cugetării sociale, printre care preferinţa sa practică alege şi precizează. Tocmai acest studiu şi *Planul* care îl aplică dovedesc cât de temeinice sunt ideile filosofice ale lui Pârvan, cât de intim întreţesute în structura sa morală, ca unele ce hotărăsc atitudinea sa şi îl decid la acţiune. Aproape nu este concept din ceea ce alcătuieşte metafizica şi etica sa care să nu comporte aci o consecinţă. Am văzut câte motive opunea Pârvan individualismului aristocratic. El se declară acum pentru o directivă socială democratică, ca una care ajută la spiritualizarea maselor, fie ea şi minimală, dar mai ales ca una care, prin extinderea culturii, uşurează valorificarea individuală. Democraţia este, prin urmare, un simplu mijloc, conducând către spiritualizarea individului. Nefiind aristocratică, filosofia socială a lui Pârvan rămâne totuşi individualistă şi de aceea, între cele două idei ale culturii sociale contemporane, egalitatea şi libertatea, el afirmă primatul celei din urmă. Cele arătate mai sus ne-au dovedit că pentru Pârvan socialul e mai degrabă un factor de inerţie faţă de necontenita dinamizare spirituală închisă în posibilităţile individului. De aceea el nu va putea rămâne la acele forme ale democraţiei moderne al căror scop intrinsec este solicitarea spiritului social, cultivarea lui ca un scop în sine.

«Socialul leagă – ni se spune – individualul liberează. Pozitiv sau negativ, apăsarea faptelor sociale produce gândul de libertate în elementele vii, indivizii, apăsaţi de aceste fapte. Gândul acesta e însăşi cultura, căci el cuprinde voinţa spre mai puţină apăsare, spre mai puţină materialitate, primitivism, slăbiciune de turmă, adică

gândul spre o perfecţionare a individului ca să reziste mai bine la apăsarea socială.»

Filosofia socială a lui Pârvan unifică elementele unui dualism care ar fi putut da naştere cu uşurinţă unui contract irezolvabil dacă spiritul său, călăuzit de măsură şi bunăvoinţă omenească, n-ar fi purtat de grijă. Aderând la un individualism spiritualist, dar în acelaşi timp lăsându-se cucerit de ideea datoriei faţă de semeni, această parte a filosofiei lui Pârvan este în adevăr socială, fără să fie socializantă, ea îşi propune idealul acţiunii în societate şi prin societate, dar numai cu scopul de a-l elibera pe individ şi de a-l îndruma către menirea sa spirituală. Dialectica studiului din *Arhiva* este în întregime condusă de ideea de a găsi corectivele unei impietări excesive a spiritului social, dar şi a tuturor exceselor la care imperialismul individualităţii poate conduce. *Programul* despre care a fost vorba, precizând la rândul lui toate elementele de care o propagandă socială trebuia să ţină seama, face însă un loc, de o lărgime cu totul caracteristică, propagării factorilor ideali în cultura individualităţii.

Dezvoltările de până acum ne readuc la punctul de plecare. Care va fi atitudinea pedagogică a profesorului care a recunoscut singurătatea omului în lume, vraja desfacerii de cele mărginite şi a ridicării la dinamismul spiritului pur, cerinţa unei vieţi care nu consimte să capituleze în faţa nici unei sforţări, pentru că orice slăbire, orice oboseală este o trădare faţă de menirea spiritual-activă a fiinţei noastre? Ce disciplină va căuta să insufle elevilor săi magistrul care a aflat că pentru câtă încordare cere preceptul cosmic de la noi, nu numai nicio răsplată nu este ou putinţă, căci vitejia sa nu admite să se sprijine nici măcar cu iluzia mângâietoare a vieţii de dincolo, dar mai degrabă zbuciumul şi suferinţa sunt singurul preţ al celor mai preţioase dintre ostenelile noastre? Din reflecţia cea

mai pesimistă asupra sorţii omului în lume el a extras imperativul supremei lui solicitări active. O înaltă nobleţe morală îl făcea pe Pârvan să acorde vieţii totul, în timp ce pentru el însuşi se împiedica să aştepte ceva. Această atitudine este virtutea capitală a pedagogiei lui Pârvan.

Curajos, după cum o asemenea etică a sacrificiului îl autorizează, el afirmă auditorilor săi de la Cluj că: «istoric, adică evolutiv-uman, popoarele trăiesc numai prin fapta precursorilor şi revoltaţilor». El ar dori să afle deci printre ascultătorii săi «un anarhist al legilor actuale ale gândului, un neliniştit, un chinuit căutător de legi nouă». Acordul entuziast al sufletelor, pe care experienţa prieteniei nu îl lăsase să subziste, el vrea să-l recupereze acum, în comunitatea universitară:

«Profesorul să se facă şi el simplu şcolar – îşi impune Pârvan – alergând la un loc cu copiii şi adolescenţii după licuriciul minunat al gândului, care luminează în întunericul banalităţii utilitare zilnice. Cât spirit de acesta, de camaraderesc entuziasm, pentru idealul de toate felurile, va fi **într-**o şcoală, atâta libertate a gândului şi deci atâta putinţă de înflorire a sufletelor, va fi în acea tovărăşie de viitori oameni.» Noii comunităţi universitare el îi desemna ca scop «spiritualizarea marelui organism social-politic şi cultural-creator care e naţiunea». Pentru aceasta el indica o singură metodă:

«cultura şi selecţiunea sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredinţat, cu piatra de încercare a cultului Ideii. Cine rezistă şi dă scântei e vrednic să intre în confraternitatea Universităţii naţionale. Cine este un simplu piet Toi brut e dat înapoi în grămadă, spre a servi ca pavaj de şosea pentru construirea drumului nou către sferele de sus.»

Către aceste regiuni superioare, către condiţia de spiritualitate cea mai general-omenească vrea Pârvan să-şi îndrumeze şcolarii săi. Dar de aci rezultă două consecinţe:

mai întâi, nu intensificarea expresă a caracterului etnografic în tineretul care aleargă la luminile Universităţii poate să fie scopul înrâuririi pedagogice. Etnograficul este expresia limitelor noastre în timp şi spaţiu, şi el va influenţa cultura, chiar fără intervenţia anume a cuiva. Ba chiar etnograficul va colora cu tonurile lui specifice întreaga creaţie a culturii naţionale, **într-**un chip de neînlăturat *şi* **într-**o măsură proporţională cu aspiraţia ei către formele generice ale spiritualităţii.

«Lărgind şi aprofundând cultura noastră de simpli oameni, ca oricare alţii, devenind cât mai spiritualizaţi ca cetăţeni ai lumii, subconştientul specific naţional din noi, care colorează fatal orice creaţie superioară de ană, filosofie ori ştiinţă, din pricina preocupării instinctului asupra inteligenţii în orice inspiraţie nouă... are un câmp mult mai vast de manifestare, atât intensivă cât şi extensiva.»

Elaborând specificitatea naţională prin chiar mijloacele înălţării noastre general**-**omeneşti, ar fi cu totul greşită întreprinderea de a încetăţeni printre noi. formele specifice ale culturilor străine, cu atât mai puţin ale uneia singure. Nu de la aceste forme, ci de la ideile capitale ale culturilor străine au a se adăpa sufletele noastre, şi anume de ia un număr cât mai mare de idei, aparţinând unui cerc cât mai variat de culturi.

«Nu cultura superioară a unei naţiuni **–** prescrie Pârvan **–** ci cultura a cât mai multor naţiuni are a ne interesa. Numai aşa putem ucide mimetismul ieftin al formelor şi sili la gândire, la luare de poziţie personală, originală.»

Legată la bază prin iubire, prin emulaţia entuziastă a profesorului cu discipolii săi, inspirată de credinţa în menirea spirituală a omului, propu**nându-**şi selecţia sufletelor superioare şi spiritualizarea organismului naţional, pedagogia lui Pârvan pronunţă cuvântul de care

timpurile noastre avea mai multă nevoie.

Cugetarea pe care în linii foarte generale am caracterizat-o aci, am denumit-o «tragică», fără să fi avut prilejul de a justifica mai de aproape această denumire. Este necesar deci a spune că «tragică» este orice viziune a lumii care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai preţioase sunt sortiţi suferinţei şi nimicirii. Această structură a realităţii nu împuţinează, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. În faţa vieţii pe care a recunoscut-o dureroasă şi nedreaptă sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adoraţia valorilor care constituie excelenţa speţei noastre creşte în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor care le întrupează şi ne face să dorim, pentru noi înşine, un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecţie filosofică asupra constituţiei realităţii, un sentiment pesimist al vieţii, dar o atitudine etică afirmativă şi eroică. Acolo unde întrunirea acestor factori n-a fost cu putinţă, tragismul n-a putut apărea. India veche dispunea de o metafizică pesimistă, dar şirul ideilor se desfăşura astfel încât omul nu ajunsese să se preţuiască, ideea individualităţii ca bunul cel mai înalt al vieţii nu apăruse încă. Faţă de viaţa pe care ni s-a dat să o trăim, atitudinea vechiului indian era simplă, univalentă, el o resimţea ca dureroasă şi aspira s-o anuleze. Omul nu se smulsese de multă vreme din starea de mistică participare cu întregul complex al realităţii, şi tânăra lui individualitate resimţea o asemenea teroare la gândul de a purta singur aspra luptă a vieţii încât mai bucuros dorea el reîntoarcerea în vechea unitate primitivă, în care omul trăia fără chinuitoarea conştiinţă de sine. Interesant este de observat că vechea idee panteistă a indienilor încetează să mai fie pentru Pârvan o năzuinţă către nimicirea acestei conştiinţe prin pierderea ei în unitatea dinaintea creaţiunii

în forme individuale; ea devine tocmai o trebuinţă de amplificare a etriui conştient până a-l face receptiv pentru expresia cea mai intimă a naturii, până la a obţine permanenta contemporaneitate a prezentului conştiinţei cu trecutul memoriei şi până la ridicarea aceluiaşi eu la nivelul ritmului celui mai pur al dinamicii spirituale. În aceste trei direcţii am văzut că râvneşte neopanteismul lui Pârvan.

Ceva din tinereţea lumii trebuie să recunoaştem şi în fiinţa vechiului grec. Filoctet care plânge copilăreşte şi viteazul Achile care imploră ajutor mamei sale Tetis când Agamemnon îi răpeşte pe Briseida sunt simboluri mişcătoare ale unor fiinţe relativ încă neajutorate. Faţă de indian, grecul înfăţişează totuşi o etapă superioară a procesului psihologic. Atitudinea sa faţă de realitate a devenit ambivalenţă: el se teme de ea şi în acelaşi timp o iubeşte. Expresia acestei atitudini noi este tragismul grec. Prin el, omenirea se solidarizează în jurul valorilor superioare ale existenţei şi ridică protestul ei împotriva zeilor răi şi a destinului inclement.

Conştiinţa individuală a ajuns în tragismul grec până la conştiinţa nobleţei individuale. Tragismul a devenit apoi un puternic factor de promovare a individualităţii, şi ceva din aspra lui mândrie continuă să domine viaţa socială a antichităţii, până către sfârşitul ei. Stoicii demnitari romani, care îşi ridică singuri viaţa când groaznicul regim imperial devine intolerabil, ilustrează în faţa lumii şi a posterităţii adevărul tragic că excelenţa omenească nu poate avea o soartă mai bună în corupta aşezare de lucruri a timpului. Astfel, în marea prăbuşire a antichităţii târzii, o singură idee este salvată, şi anume aceea a valorii esenţiale a individualităţii.

S-a spus că pentru epoca noastră tragismul a devenit imposibil. Ştiinţa dă omului puterea să supună natura şi să reformeze societatea. Individualitatea nu are a se mai

teme de realitate, pentru că ea a devenit maleabilă în mâinile ei. La ce bun dar strigătul de durere şi orgoliu al tragediei, când vechiul element advers al realităţii stă acum domesticit în faţa noastră? Sentimentul tragic a încetat de fapt să mai inspire, în aceeaşi măsură ca altă dată, concepţia modernă despre lume şi viaţă. Din când în când totuşi o nouă provizie de vitalitate animează tragismul şi acest aflux îi provine din trei părţi. Mai întâi, creştinismul proiectează asupra culturii noastre o imensă umbră tragică. Iisus Christos este acela care a întrupat în restriştea pământească valoarea supremă a Divinităţii, şi oricine simte creştineşte meditează la groaznicul rost al lucrurilor care a rezervat Fiului Omului destinul crucificării. Adoraţia lui Iisus Christos întreţine **într-**un imens număr al sufletelor moderne sentimentul tragic al existenţei. Pârvan, a cărui atitudine faţă de creştinism trecuse, după cum am văzut mai sus, în faza problematică, îşi alimenta tragismul său şi din exemplul lui Christos, şi câteva din cele mai frumoase pagini ale dialogului *Artaxândros* sunt închinate acestei meditaţii. În al doilea rând, optimismul ştiinţificist şi progresist al vremii ameninţă uneori să încarce fiinţa omenească cu suficienţă. Tragismul apare atunci ca o reacţie. El ne aminteşte nesfârşitele regiuni ale necunoscutului care încă ne înconjoară şi scormoneşte în suflete conştiinţa unei perfecţiuni care nu e a puterii noastre tehnice, ci a ireductibilei esenţe a personalităţii noastre. În sfârşit, dezvoltarea societăţilor moderne ameninţă să meargă către o relativă slăbire a conştiinţelor individuale, prin rigu roasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răscoală a individualităţii, poate menţine o conştiinţă care se găseşte în primejdie de a fi sufocată. Este sigur că individualistul spiritualist Pârvan a poposit şi la aceste izvoare.

Tragismul lui Pârvan ar fi fost justificat chiar numai

dacă ar fi dat replica acestor felurite împrejurări ale culturii contemporane. Gânditorul chemat la conducerea spirituală a neamului său putea găsi însă şi motive mai speciale pentru doctrina pe care o profesa. În lupta de afirmare a culturii noastre naţionale este mare nevoie de individualităţi puternice şi creatoare. Chiar regulata funcţionare a vieţii noastre cetăţeneşti are nevoie de oameni tari şi conştienţi. Pârvan a încercat să trezească această chemare a individualităţii, evocând măreţia ei, străbătătoare prin vitregia realului.

Zguduind sufletele, el spera să le înroleze în armata spiritului, şi, pentru a obţine numai devotamentul lor absolut, el nu le făgăduia nici fericirea uşoară de aci, nici nesfârşita beatitudine de dincolo. Pentru a ilustra această învăţătură, ne-a oferit pilda sa. Soldat nerăsplătit el însuşi, a urmărit victoria spiritului până la punctul în care sărmana sa limită materială, pricina atâtor dureri pentru sufletul său doritor de întrepătrundere iubitoare cu semenii, **s-**a dezlegat şi **s-**a risipit.

1927

BENEDETTO CROCE

Benedetto Croce este astăzi filosoful cel mai reprezentativ al Italiei. Exercitând în propria lui patrie o întinsă şi variată influenţă, opera lui Croce înfăţişează în acelaşi timp un răspuns original la câteva din întrebările cele mai aoute ale filosofiei contemporane. Traduse în mai toate limbile culte, lucrările lui Croce au devenit de multă vreme universale şi, în legătură cu ele se poate aprecia contribuţia italiană în domeniul filosofiei actuale. O expunere a punctelor de vedere care domină această cugetare poate fi socotită binevenită dacă, întărind dorinţa cititorului român de a cunoaşte mai de-aproape operele filosofului din Neapole, înviorarea pe care au resimţit-o în patria sa atâtea domenii ale cercetării, şi poate chiar viaţa morală a ţării, **s-**ar răsfrânge şi asupra publicului nostru.

Ocupâ**ndu-**ne ou filosofia lui Croce, reamintirea câtorva împrejurări mai de seamă ale vieţii sale este necesară. Croce concepe, în adevăr, filosofia ca pe o întreprindere teoretică a spiritului, adânc întreţesută cu viaţa istorică a epocii în care gânditorul trăieşte şi, prin urmare, cu propria sa biografie. Rămânem aşadar în cadrul concepţiei sale şi adoptăm punctul de vedere din care contribuţia sa ar dori să fie înţeleasă, amintind câteva din amănuntele mai caracteristice ale formaţiei şi carierei sale. În acest scop, Croce însuşi ne vine în ajutor, prin acea schiţă autobiografică pe care a redactat**-**o în pragul aniversării a cincizeci de ani de viaţă şi care, sub titlul *Contributo alia critica di me stesso <Contribuţie la cridea mea însumi*) (Naipoli, 1918), a apărut în Italia **într-**un tiraj restrâns, apoi în limba franceză în *Revue de Metaphysique et de Morale* (ianuarie, 1919), cât şi în publicaţia germană *Die Philosophie der Gegenwart în Selbstdarstellungen* (vol. IV, Leipzig, 1923), de unde o vom întrebuinţa şi noi.

Benedetto Croce **s-**a născut la 25 februarie 1866 în localitatea Pescasseroli, din provincia Aquíla. Descendent al unei vechi familii napolitane, copilăria lui Croce **s-**a dezvoltat **într-**o atmosferă de conformism religios şi legitimism politic, în care adeseori răsunau manifestările de devotament şi simpatie faţă de vechii stăpânitori burboni ai ţării. Ca în împrejurarea atâtor alte vieţi de filosofi, Croce a rupt de timpuriu cu postulatele copilăriei sale, şi vocaţia sa **s-**a precizat desigur din împotrivirea faţă de tradiţiile mediului şi familiei sale. Pierzâ**ndu-**şi credinţa şi recunoscând mai târziu care a fost însemnătatea revoluţiei italiene şi valoarea unor nume ca acelea ale lui Cavour, Mazzini şi Garibaldi, Croce a păstrat totuşi din influenţele primei sale formaţii antipatia vechilor conservatori împotriva «vorbăriei liber**-**cugetătoare, repulsia faţă de vorbele mari şi exagerările de tot felul», după cum din obiceiul de a se spovedi, practicat în

institutul catolic în care îşi petrece câţiva ani ai copilăriei, i-a rămas acea «aspiraţie laborioasă către exactitate», de care cercetătorul de mai târziu a avut atâta nevoie. Mediul legitimist şi catolic al familiei şi şcolii în care intră mai târziu opunea un fel de negaţiune pasivă noului regim politic în care oamenii celui vechi ştiau că nu pot să joace vreun rol. Acestor prime impresii i se datoresc poate puţinul gust pe care Croce îl resimte şi mai târziu pentru agitaţiile vieţii politice, dragostea sa pentru trecut, iubirea unei vieţi calme, consacrate întru totul studiului şi meditaţiei. Este foarte caracteristică în această privinţă mărturisirea pe care Croce, senatorul şi fostul ministru al instrucţiei publice, a făc**ut-**o odată comentatorului său G. Castellano, atunci când îi destăinuia visul cel mai intim al sufletului său, visul unei vieţi de călugăr învăţat, petrecută «**într-**o mănăstire napolitană din veacul al XVII-lea, cu celulele sale albe şi colonadele care înconjoară o grădină de portocali şi lămâi, în timp ce din afară răscoala vieţii pompoase şi mândre izbeşte zadarnic în zidurile ei».

Peste impresiile şi deprinderile primei copilării i-a fost dat lui Croce să adauge o experienţă zguduitoare, care i-a orientat definitiv soarta sa externă şi dezvoltarea sa sufletească. Benedetto Croce avea 17 ani, când, în 1883, cutremurul de la Casamicciola, unde se găsea împreună ou întreaga-i familie, îi răpeşi-e părinţii şi unica-i soră, în timp ce el însuşi, împreună cu fratele său, sunt scoşi grav răniţi de sub dărâmături. Unchiul său Silvio Spaventa, fratele filosofului Bertrando Spaventa, se însărcinează ou creşterea orfanilor. Benedetto Croce se mută la Roma, unde începe a audia cursurile Facultăţii de drept şi de filosofie. Aci primeşte el învăţătura unui Bertrando Spaventa şi Antonio Labriola, care, împreună cu aceea a lui Francesco de Sanctis, culeasă în celebrul său tratat de *Istoria literaturii italiene*, pun bazele formaţiei sale intelectuale. Anii petrecuţi la Roma au fost cei mai trişti ai

vieţii sale. Zguduit organiceşte, transplantat **într-**un mediu care nu era al său, tânărul Croce încearcă să**-**şi lămurească motivele pentru care cineva trebuie să dorească a trăi, şi din această adâncire şi reculegere a durerii începe să se desluşească în sufletul său vocaţia de gânditor.

«Aiureala provocată de nenorocirea familiară care mă izbise **–** va scrie Croce mai târziu în schiţa sau autobiografică **–** starea maladivă a organismului mereu, care nu suferea de nicio boală precisă, fiind totuşi minat de fiecare din ele, lipsa de claritate cu privire la mine însumi şi la drumul pe care trebuia să**-**l străbat, noţiunile mele nesigure despre scopul şi înţelesul vieţii… toate acestea îmi răpeau bucuria oricărei speranţe, veşteji**ndu-**mă înainte de înflorire… Anii aceştia au fost cei mai dureroşi şi mai sumbri: singurii în care, pu**nându-**mi seara capul pe pernă, resimţeam dorinţa arzătoare să nu mă mai scol…»

Tânărul reuşeşte însă să învingă aceste stări, mai ales sub influenţa lecţiilor de etică ale lui Labriola, care îl ajută să «reclădească majestatea idealului în sufletul său». Din frământările dureroase ale acestei epoci, din dialectica prin care încearcă să se ridice peste ele, se precipită în sufletul lui Croce unele din principiile esenţiale care apar mai apoi în

Filosof. ia della practica (*Filosofia practidii*), operă cu adevărat autobiografică, după cum Croce mărturiseşte. Ceea ce Croce nu ne spune însă în schiţa sa autobiografică, dar poate fi cu uşurinţă înţeles de noi, este faptul că acest episod al vieţii sale trebuie să**-**i fi sugerat credinţa că rezultatele cele mai generale ale speculaţiei îşi implântă rădăcinile în câte de experienţă particulară a sufletului şi că generalul cu particularul se găsesc **într-**o relaţie de adâncă întrepătrundere. O astfel de afirmaţie o vom regăsi mai târziu printre tezele esenţiale ale filosofiei lui Croce.

Înapoiat la Neapole, Croce nu se consacră însă studiilor filosofice. Timp de şapte ani, cercetările sale se îndreaptă asupra trecutului patriei sale napolitane, din ale cărei arhive dezgroapă şi publică un număr mare de documente şi curiozităţi. Din rândul scrierilor publicate în această epocă fac parte la *rivoluzione napoletana del 1799* (*Revoluţia napolitană de la 1799*), *I teatri di Napoli dai Rinascimento alla fine del sec. XVIII* (*Teatrele napolitane de la Renaştere până la sfârşitul sec. XV110, St orie e leggende napoletarie* (*Poveşti şi legende napolitane*) (publicată în 1919, cuprinde fragmentele unei lucrări asupra sec. XVIII în Napole, redactată în aceeaşi epocă), mai multe studii publicate în 1917 în volumul *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (*Studii asupra literaturii italiene din Seicento*> etc. Astfel de cercetări nu ajung însă să-l mulţumească pe Croce. Schiţa sa autobiografică ne vorbeşte despre o «suprasaturaţie» provocată de migala tuturor acestor investigaţii istorice şi de aspiraţia către ceva «mai serios» şi «mai interior». În această stare de spirit îşi pune Croce problema relativă la natura istoriei. Citirea cărţii *Scienza nuova* (*Ştiinţa nouă*> a lui G.B. Vico, căruia în 1911 îi consacră monografia cea mai bună din câte **s-**au scris asupra filosofului napolitan din veacul al XVIII-lea, îl face să se adâncească în sfera de întrebări apărute spontan cugetării sale şi îi deschide perspective noi.

În 1893 apare prima scriere filosofică a lui Croce, *La Storia ridotta* sotto il *concetto generale dell'Arte* (*Istoria subordonată conceptului general al artei*). Istoria este înfăţişată în această lucrare a debutului său filosofic drept o retrăire poetică a realităţii trecute, drept un caz al intuiţiei artistice. Faţă de valoarea cunoştinţei intuitive, aceea a cunoştinţei prin concepte ştiinţifice era tăgăduită, şi astfel Croce cădea în acea eroare a «estetismului», pe care el însuşi o divulgă mai târziu în *Logica* sa. Multă

vreme nu rămâne Croce la punctul de vedere al acestei prime lucrări, însăşi calea pe care ea o deschide este abandonată, pentru un moment, în favoarea studiilor de economie politică, activate de simpatiile sale socialiste din acel timp, de legăturile sale cu fruntaşul socialist german Liebknecht, de îndemnul pe care îl găseşte în prietenia şi opera lui Antonio Labriola. Cartea acestuia din urmă asupra concepţiei materialiste a istoriei îl îndeamnă pe Croce să se clarifice în aceste materii, şi rezultatul cercetărilor pe care le întreprinde în acest scop îl consemnează în seria de studii apărute între 1895 şi 1900 şi care în cele din urmă alcătuiesc scrierea *Materialismo storico ed economia marxistica* (*Materialismul istoric şi economia marxista*). [...]

Anul 1900 îl readuce pe Croce la preocupările estetice, în acest an apar *Teşi* vfondamentali *di un estetica come scienza delvespressione e linguística generale* (*Teze fundamentale ale unei estetici ca ştiinţă a expresiei şi lingvistica generală*), publicate în voi. 30 al colecţiei *Atti dell'Accademia Pontaniana di Napoli* (*Acte ale Academiei Pontaniene din Neapole*) *y* pe care, completâ**ndu-**le cu o parte istorică, le republică în 1902, sub forma marelui său tratat de *Estetica*. Câştigurile scrierii sale filosofice precedente redevin actuale, deşi le amendează. Cunoştinţa intuitivă nu mai este înfăţişată ca singura cunoştinţă valabilă, dar ca una din formele ei posibile, alături de cunoştinţa logică. Aceasta din urmă pune în mişcare inteligenţa, poartă asupra universalului şi produce concepte. Cea dintâi, cunoştinţa intuitivă, este o întreprindere a fanteziei, sesizează individualitatea lucrurilor şi produce imagini. Intuiţia este însă în acelaşi timp expresie. Numai precipitate în expresie impresiile confuze, primite de la lume, se clarifică în intuiţii. Această ridicare peste tumultul impresiilor confuze şi organizarea lor în intuiţia-expresie este un moment al activităţii

spiritului care umple sufletul cu fericirea unei eliberări. Croce socotea a putea pune în legătură aceste idei ale sale cu vechea teorie aristotelică a *catharşişului*, când scrie:

«Elaborând impresiile, omul *se eliberează* de ele. Obiectivâ**ndu-**le, el le desparte de el şi li se face superior. Funcţia liberatoare şi purificatoare a artei este un alt aspect, o altă formulă a caracterului său de activitate. Activitatea este eliberatoare tocmai pentru că ea izgoneşte pasivitatea, Aceasta explică de ce se obişnuieşte a se atribui artistului cea mai mare *sensibilitate* sau *pasionalitate* şi cea mai mare *insensibilitate* sau *seninătate* olimpică. Cele două calificative se pot concilia pentru că nu desemnează acelaşi obiect. Sensibilitatea, pasionalitatea se raportă la bogata *materie* pe care artistul o absoarbe în organismul său psihic; insensibilitatea, seninătatea se raportă la forma cu care el subjugă şi domină tumultul senzaţional şi pasional.»

Teoria artei ca intuiţie şi expresie, ca activitate organizatoare a impresiilor pasive, cu un cuvânt ca *formă*, relua o veche idee şi chiar propria formulă a lui Fr. De Sanctis; după cum intuiţia, considerată ca o treaptă anterioară cunoştinţei conceptuale în procesul teoretic al spiritului relua unul din motivele filosofiei lui Vico. În adevăr, conceptul presupune intuiţia, căci generalitatea lui este elaborată din materia cunoştinţei lucrurilor individuale. Această anterioritate ideală a cunoştinţei intuitive în desfăşurarea teoretică a spiritului, Vico a interpretat**-**o însă în sensul unei succesiuni istorice efective, făcând să urmeze fazei «poetice» a omenirii faza sa «filosofică». În realitate, omenirea a cunoscut totdeauna intuitiv şi abstract, **s-**a manifestat totdeauna şi deopotrivă poetic şi filosofic şi condiţionarea momentului teoretic prin cel intuitiv **s-**a produs în interiorul oricăreia din fazele vieţii sale istorice. Această împrejurare a ţinut **s-**o pună la punct Croce în monografia pe care a consacrat**-**o mai

târziu marelui său înaintaş napolitan.

Mai însemnate poate decât această varietate a motivului vician, sunt însă concluziile pe care le scoate Croce din postulatul fundamental al artei ca intuiţie, adică drept cunoştinţă a individualului şi drept expresie. Căci dacă arta este cunoştinţă şi expresie a individualului, atunci orice încercare de a clasifica aceste expresii, adică de a le îngloba în forme generale, după cum se întâmplă în preocuparea de a găsi o clasificare a artelor, «categorii estetice», genuri literare, teme şi motive tipice sau clase de expresii, ca acelea pe care oricine le învaţă în şcoală la cursul de literatură, **într-**un cuvânt orice încercare de a obţine abstracţii din materialul de expresii individuale pe care operele de artă ni le oferă, nu se poate face decât cu sacrificiul acestui caracter individual al lor şi prin urmare cu distrugerea fenomenului care trebuia tocmai cuprins cu mintea şi înţeles. Această critică a lui Croce dă o lovitură mortală vechii retorici şi poetici tradiţionale, compromise de mai multă vreme, dar bucurâ**ndu-**se încă de o anumită trecere din pricina lipsei unui fel adecuat de a înţelege arta, care să lumineze din**tr-**odată falsitatea internă a metodei lor. În ce fel, dimpotrivă, trebuie să ne apropiem de artă, care sunt metodele juste ale cercetării literare şi artistice, este o problemă pe care Croce o va lămuri altă dată. Dar, diupă cum autorul el însuşi a recunosc**ut-**o mai târziu, *Estetica* din 1902 valorează mai cu seamă prin părţile ei negative.

A doua consecinţă capitală a înţelegerii artei ca expresie alcătuieşte o trăsătură pozitivă în cuprinsul *Esteticii ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, dar una pe care Croce a dezvoltat**-**o mai puţin, deşi ea constituie una din vederile cele mai originale ale lucrării. Propoziţia «arta este expresie», putea fi în adevăr inversată în forma «orice expresie este artă». Chiar expresiile filosofice şi ştiinţifice au o valoare estetică,

pentru că şi ele reprezintă momente de activitate şi eliberare ale spiritului, înălţare peste tumultul impresiilor confuze şi organizare a lor **într-**o formă.

«Arta şi ştiinţa – scrie Croce – sunt în acelaşi timp diverse şi unite; ele coincid prin latura estetică. Orice operă de ştiinţă este în acelaşi timp o operă de artă. Latura lor estetică va putea trece neobservată când spiritul nostru va fi preocupat de sforţarea de a înţelege cugetarea omului de ştiinţă şi de a-i controla adevărul, dar ea nu mai trece neobservată când de la activitatea înţelegerii trecem la aceea a contemplaţiei, văzând cum această cugetare se desfăşoară limpede, lină, fără cuvinte zadarnice sau neîndestulătoare, cu ritmul şi intonaţia adecuată... Marii cugetători rămân scriitori mai mult sau mai puţin fragmentări, fiind totuşi problematic că fragmentele lor preţuiesc ştiinţific cât operele armonioase, coerente şi desăvârşite.»

Adevărul ştiinţific al unei opere, controlat în perfecţia ei artistică, este o adâncă şi interesantă vedere pe care însă Croce n-a mai reluat-o niciodată şi n-a mai dezvoltat-o, prevenit cum a fost împotriva oricărui estetism sau a oricărei doctrine care ar fi putut semăna cu estetismul, cu încercarea de a subordona alte valori spirituale, valorii estetice.

Scrierea consacrată *Esteticii ca ştiinţa a expresiei şi lingvistica generală* a devenit mai târziu primul volum al sistemului filosofic pe care Croce îl clădeşte în cei cincisprezece ani următori, sub numele de *Filosofia come scienza dello spirit o* (*Filosofia ca ştiinţa a spiritului*}. Între 1900 *şi* 1915 se desfăşoară pentru Croce anii cei mai productivi ai activităţii sale. În 1903 face el să apară, împreună cu prietenul său, filosoful Gentile, revista *La Critica*, în care de-atunci încoace sunt publicate mai întâi majoritatea scrierilor sale. În 1905, apare prima schiţă a *Logicii*, în 1906 scrierea în care îşi precizează poziţia sa

faţă de hegelianism, *Cio cke e vivo e cio che e morto de la filosofia di Hegel* (*Ceea ce este viu şi ceea ce este mort în filosofia lui Hegel*}, în 1907 şi 1908 se desăvârşeşte *Filosofia della practica*, în 1919 apare în forma ei definitivă *Logica come scienza del concetto puro* (*Logica privita ca ştiinţa a conceptului pur*), în 1910 *Problemi di Estetica* (*Probleme de estetica*}, în 1912 şi 1913 *Teoria e storia della storiografia* (*Teoria şi istoria istoriografiei*), în 1911 monografia despre G.*B. Vico*, în 1913 *Breviaro di Estetica* (*Breviar de estetică*}. Tot în colecţia revistei *La Critica* din aceşti ani, apoi reîncepând din 1915, apar şi studiile din *Storia della storiografia italiana nel secole decimonono* (*Istoria istoriografiei italiene în secolul al XIX-lea*), care sunt retipărite apoi în volum, abia în 1912.

Sistemul filosofic al lui Croce este astăzi complet în patru volume: *Estetica, ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală, Loglica, ştiinţă a conceptului pur, Filosofia practicii*: *Economia şi Etica, Teoria şi istoria istoriografiei*. Cuvântul de «sistem», aplicat totalităţii acestor scrieri capitale ale lui Croce, trebuie însă folosit cu oarecare precauţie. Un «sistem filosofic» se înfăţişează în adevăr ca un ciclu închis de reflecţii. Virtutea unui «sistem» este consecvenţa sa nedezminţită şi forma lui este conturul bine închegat. G. Castellano, comentatorul lui Croce, compară odată «sistemul filosofic» cu o «casă pe care cineva şi-o clădeşte şi-o aranjează pentru a nu se mai gândi mai târziu la ea şi pentru a locui confortabil **într**-însa».

«Profesorul Eucken – scrie Castellano – a dat expresie fără să vrea acestui suspin de satisfacţie, când **într-**o autobiografie publicată de curând, a intitulat un capitol: *Ich richte mein philosophisches System au*} *und verheirate mich*! (îmi clădesc sistemul şi mă însor). Antistrofa acestor iluzii o constituie însă râsul şi batjocura oamenilor de bun-simţ care, cu o privire sigură prevăd

cum acest sistem va fi curând înlocuit de un altul, şi acesta din urmă de un altul nou, şi cum toate sforţările de a**-**l menţine sunt zadarnice. „Toate sistemele, se spune atunci, sunt deopotrivă clădite pe nisip”.»

Un astfel de «sistem» nu doreşte să devină acela al lui Croce. Am văzut şi până acum cum gândirea lui Croce a fost trezită şi orientată de felurite împrejurări ale vieţii, de dificultăţi interne de ordin teoretic sau practic cărora mintea sa le căuta o soluţie. Toate problemele filosofiei lui Croce au fost cândva probleme ale vieţii sale, şi forma generală a cugetării sale a rămas deschisă, capabilă de evoluţii şi adaptări noi. Croce nu **s-**a silit astfel să revină uneori asupra rezultatelor speculaţiei sale, să le completeze şi să le amendeze, convins fiind că filosofia nu poate da altceva decât soluţii la situaţii şi dificultăţi concrete. În limbajul tehnic al filosofiei sale, această experienţă personală a luat forma constatării principiale că orice gândire se rezolvă **într-**o *judecata individuală*, adică **într-**un raport între individual şi universal, reprezentare şi concept. Cât de departe suntem însă cu această poziţie centrală a *Logicii* lui Croce de estetismul scrierii sale de debut asupra *Istoriei subordonată conceptului general al artei*! Pe câtă vreme aceasta reprezintă părerea că singura cunoştinţă posibilă este aceea a individualului, noua poziţie afirmă că individualul este adânc unit eu universalul în toate judecăţile pe care le formulează mintea noastră. Toate judecăţile noastre sunt aşadar individuale sau istorice, pentru că toate exprimă un raport oarecare între un predicat universal şi un subiect individual şi, prin urmare, singura ştiinţă posibilă este istoria. Propoziţiile filosofiei însăşi sunt istorice, sau, după cum se exprimă Croce, «Filosofia şi istoria sunt identice», pentru că în oricare din ele există un element istoric sau intuitiv.

«Orice propoziţie filosofică, definiţie sau sistem **–** va

scrie Croce – este răsărită din spiritul unui individ. Ea a apărut **într-**un anumit punct al timpului, **într-**un anumit loc al lumii şi în anumite condiţii. DE aceea orice propoziţie filosofică este determinată istoriceşte. Filosofia kantiană ar fi fost imposibilă în epoca lui Penele, căci ea presupune, pentru a nu mai vorbi şi de altele, ştiinţa exactă, aşa cum aceasta **s-**a dezvoltat începând din Renaştere. Ştiinţa exactă, la rândul ei, a fost condiţionată de descoperirile geografice, care fără industrie şi fără cultura capitalistă şi burgheză n-ar putea fi gândite. În afară de aceasta, sistemul kantian presupune scepticismul unui David Hume, care la rândul lui se bazează pe principiile deiste ale veacului al XVIII-lea, aşa cum ele **s-**au dezvoltat din luptele religioase ale Angliei şi ale întregii Europe în veacul al XVI-lea. Dacă pe de altă parte Im. Kant ar învia în epoca noastră, el n-ar putea scrie din nou *Critica raţiunii pure* decât cu modificări atât de esenţiale, încât ar apărea nu numai o carte, dar o filosofie nouă.»

Această rezolvare a filosofiei în istorie, ca adevărata şi singura ştiinţă posibilă, este iarăşi un gând care îl uneşte pe Croce cu înaintaşul său Vico şi cu Hege-l.

Un «sistem filosofic» nu va clădi aşadar Croce, pentru că aşa cum acesta este construit de obicei, prin forma lui închisă şi prin falsa lui pretenţie de eternitate, el se găseşte în afară de mişcarea efectivă a vieţii istorice, ale cărei dificultăţi filosofia trebuie să le soluţioneze. Imposibilităţii de a construi sisteme filosofice îi corespunde imposibilitatea de a erija sisteme istorice sau, după cum acestea se numesc de obicei, «istorii universale», adică expuneri în care viaţa omenirii este comprimată pe dimensiunea unilineară a cronologiei. Astfel de colecţii de fapte şi date alcătuiesc cel mult o cronică moartă. Adevărata istorie, istoria vie – ne lămureşte Croce în opera consacrată *Teoriei şi istoriei istoriografiei* – nu este decât aceea în care faptul trecut este pus în legătură cu un

interes prezent şi este reflectat în acelaşi fel în care ne gândim la faptele pe care le executăm. Adevărata istorie este deci istorie prezentă. Şi această vedere îl apropie pe Croce de Vico, care recunoaşte în istorie singura ştiinţă al cărei obiect este produs de spiritul omenesc şi, împreună cu matematica, singura ştiinţă posibilă, dacă admitem că nu putem cunoaşte cu adevărat decât ceea ce creăm noi înşine. Reluând însă principiul vician, Croce îl adânceşte. Creaţia nu se poate desăvârşi în adevăr decât în prezentul conştiinţei. Orice faptă de creaţie nu se desfăşoară decât la timpul prezent, şi evenimentele istoriei, chiar acelea care simt îndepărtate de noi cu secole, pentru a putea fi considerate ca nişte creaţii ale spiritului, trebuie să fie puse în legătură cu actualitatea conştiinţei. Aci se găseşte principiul care impune cercetătorului obligaţia de a scrie istoria din perspectiva prezentului şi din punctul de vedere al uneia sau alteia dintre manifestările vieţii spirituale. În felul acesta ajunge Croce să dizolve vechiul concept al «istoriei universale» în istoriile speciale ale poeziei şi artei, ale cugetării şi economiei, ale vieţii morale şi a aceleia eticopolitice. Dar, după cum în orice faptă a omului se exprimă omul întreg, tot astfel în orice episod istoric şi oricare ar fi categoria spirituală căreia el îi aparţine, se exprimă întreaga viaţă istorică a omenirii. Din acest punct de vedere se poate spune că istoriile speciale, despre care a fost vorba, sunt în realitate istorii universale şi singurele istorii universale cu putinţă.

Tendinţa antisistematică a lui Croce este, aşadar, destul de hotărâtă şi ea se exprimă deopotrivă în critica noţiunilor de «sistem filosofic» şi «istorie universală». Faptul că el a grupat cele patru scrieri filosofice capitale ale sale sub titlul comun de *Filosofia ca ştiinţa a spirtivâui,* ne îndreptăţeşte să vorbim totuşi de sistemul filosofic crocean. Un sistem filosofic, deşi unul de supleţe, putem recunoaşte de altfel în seria scrierilor capitale ale lui

Croce şi din pricina altor caractere, pe care le întâlnim deopotrivă atât în orice sistem de filosofie, cât şi în seria acestor opere.

Ce presupune deci un sistem filosofic? El presupune mai întâi o structură a realităţii, adică o ierarhie de trepte ale realului şi raporturi analoge între aceste trepte felurite. Dacă realitatea n**-**ar cuprinde o raţionalitate profundă în sine, dacă între feluritele ei domenii n**-**ar exista raporturi observabile, dacă desfăşurarea ei n**-**ar fi marcată de revenirea unui motiv analog, atunci icoana teoretică a întregii realităţii, adică sistemul filosofic, nu **s-**ar putea produce. Dacă însă sistemul filosofic se produce, atunci el afirmă şi caracterul de raţionalitate profundă a realului. Această afirmaţie se găseşte şi la Croce şi tocmai ea ne dă dreptul să vorbim despre sistemul său filosofic.

Astfel, pentru filosoful nostru întreaga realitate este viaţă spirituală şi istorică. Natura însăşi se rezolvă în percepţii, adică în judecăţi individuale despre ea. Adevărata cunoştinţă a naturii este cunoştinţa ei istorică. Tipurile şi legile pe care ştiinţele naturale le stabilesc nu sunt decât mijloace care ne permit posesiunea mai sigură şi manipularea cunoştinţelor provenite din considerarea istorică a naturii. Dar realitatea vieţii spiritului, care este întreaga realitate, se despică în două forme de manifestare aleea: forma teoretică şi forma practică, cunoştinţa şi acţiunea. Aceste două trepte ale realităţii spirituale se găsesc **într-**o strânsă legătură, întrucât una din ele determină pe cealaltă, cea anterioară pe cea ulterioară, cunoştinţa determină acţiunea, dar şi dimpotrivă. Adeseori acţiunea a fost prezentată ca rezultatul unei energii sufleteşti specifice, independentă de cunoaştere. Croce se ridică însă împotriva acestei idei. Ceea ce el vrea să stabilească, faţă de toate aceste păreri, este unitatea realităţii spirituale. Dar şi cunoaşterea a fost înfăţişată uneori ca fiind în stare să se manifeste independent de

voinţa activă. Croce se ridică şi împotriva acestei idei. Ceea ce vrea el să stabilească, faţă de toate aceste păreri, este unitatea realităţii spirituale şi condiţionarea reciprocă dintre feluritele ei fragmente: o vedere de un caracter pur sistematic.

«Formele spiritului – va scrie Croce în *Filosofia practica* – sunt distincte şi nu separate; şi când spiritul se relevă în una din formele sale, manifestâ**ndu-**se în ea în chip *explicit*, celelalte forme se găsesc deopotrivă în ea, însă **într-**un mod *implicit*... Dacă omul teoretic sau cunoscător n-ar fi, în acelaşi timp, volitiv, el nici n-ar putea să se ţină în picioare şi să privească cerul; şi, pentru a vorbi prozaic, dacă el n-ar trăi, n-ar putea să gândească (dar a gândi este în acelaşi timp un act al vieţii şi un act de voinţă care se numeşte *atenţie*), dacă el n-ar voi, n-ar putea trece de la veghe la somn şi de la somn la veghe.»

Astfel de consideraţii valorează apoi şi pentru condiţionarea practicii prin teorie, a acţiunii prin cunoaştere.

«*O* voinţă oarbă – va scrie Croce – nu se poate gândi. Orice formă a activităţii practice, oricât de rudimentară şi săracă ar fi ea, presupune o cunoştinţă oarecare, oricât de săracă şi rudimentară.» Şi mai departe:

«De aci rezultă expresia curentă care laudă în omul practic privirea sigură; de aci, legătura strânsă care se stabileşte între spiritul istoric şi 9 piritul practic şi politic».

Dar universul spiritual care se răsfrânge în sistemul lui Croce, are o structură încă mai precisă, mai bine gradată şi articulată. Fiecare dintre cele două forme ale vieţii spirituale cuprinde câte două trepte. Cunoştinţa este intuitivă şi logică. Practica este economică şi etică. Acelaşi raport care există între intuiţie şi judecată în ordinea teoretică există între acţiunile economice şi etice, în ordinea practică. Raportul este cunoscut pentru cele dintâi; judecata presupune intuiţia. Tot astfel, acţiunea

etică presupune pe cea economică, cea din urmă este materia în care se realizează cea dintâi.

«Există acţiuni lipsite de moralitate, scrie Croce, şi cu toate acestea perfect economice; dar nu există acţiuni morale care să nu fie în acelaşi timp deplin utile şi economice. Moralitatea îşi trăieşte viaţa sa concretă în utilitate, universalul în individual, eternul în contingent.»

Ideea acţiunilor *dezinteresate*, adică morale însă nu economice, este absurdă, pentru că:

«Nişte acţiuni dezinteresate ar fi nişte acţiuni stupide, adică arbitrare, capricioase, nişte non-acţiuni. Orice acţiune este şi trebuie să fie interesată, şi chiar, cu cât este mai adânc interesată, cu atât este mai bună. Există oare un interes mai puternic şi mai personal decât acela care împinge pe savant la cercetarea adevărului care este viaţa sa? Moralitatea cere ca individul să erijeze, în fiecare caz, interesul său individual în interes universal; şi ea dezaprobă pe acei care intră **într-**o contradicţie insolubilă între interesul individual al universalului şi interesul pur individual. Dar moralitatea nu poate cere suprimarea interesului, fără să nu se suprime ea însăşi…».

S-ar putea crede că în felul acesta Croce nu face decât să stipuleze o searbădă morală utilitaristă. Această falsă interpretare Croce o previne însuşi, arătând cum, dimpotrivă, orice separare radicală între economic şi etic deschide mai degrabă poarta utilitarismului, care, surprinzând momentul economic în fapta etică, conchide cu grabă că acela este momentul s-au constitutiv. Implicarea economicului în etic, analogă cu implicar ea intuiţiei în judecată şi prin urmare a esteticului în filosofic constituie o repetire de motiv de un caracter pur sistematic. Croce pune de altfel accentul oportun pe această articulaţie a cugetării sale.

Şirul scrierilor grupate sub titlul *Filosofia ca ştiinţă a spiritului* alcătuieşte însă un întreg sistematic, nu numai

pentru că reflectă o realitate dispusă în mai multe trepte, între care se repetă raporturi analoge, dar pentru că fiecare dintre părţile acestui întreg deserveşte aceeaşi tendinţă generală. În ce constă această tendinţă?

Veacuri îndelungi filosofia a fost dominată de mentalitatea raţionalistă. Potrivit acestei mentalităţi, filosofia consideră că adevărul lucrurilor se lămureşte în produsele abstracte ale raţiunii, din care contingenţa cazurilor particulare este eliminată ca un element impur şi aducător de confuzie şi eroare. Socrate şi Platon au fixat în această privinţă principii diriguitoare încă din primele timpuri ale filosofiei europene. Aceeaşi tendinţă în filosofia morală a adus la consideraţia că fapta cu adevărat morală este numai aceea care e determinată de principiile raţiunii practice, iar nu de motivul particular al vreunui interes sau al vreunei înclinaţii. Acest fel de a vedea a culminat în rigorismul eticii lui Kant. Dar aceste străvechi puncte de vedere au fost zguduite în vremea din urmă. Epoca noastră şi-a pus în adevăr întrebarea dacă intuiţia individualului şi a particularului nu relevă aspecte mai intime ale realului, mai apropiate de adevărul lucrurilor, decât acelea care sunt reţinute de preparatele abstracte ale raţiunii? Răspunsul afirmativ şi foarte hotărât la această întrebare l-a dat intuiţionismul lui Bergson. Noţiunile abstracte, plăsmuirile statice ale inteligenţei, în care comprimăm bogăţia nesfârşită a realului în devenire sunt mai degrabă mijloace care călăuzesc acţiunea, decât cunoştinţe adecuate. Pe acestea trebuie să le căutăm, după Bergson, în intuiţiile particularului şi ale tranzitoriului. Croce n-a mers atât de departe ca Bergson, deşi a admis intuiţia ca una din formele spiritului teoretic, în ce priveşte însă forma cunoaşterii care operează în filosofie, el a combinat intuiţionismul actual cu poziţia tradiţională, temperându-le pe amândouă, atunci când a recunoscut în judecata individuală o sinteză a universalului cu particularul, a

conceptului cu intuiţia. Acelaşi punct de vedere revine şi pentru cazul filosofiei practice, atunci când recunoaşte în orice faptă morală o sinteză între universalitatea eticului şi particularitatea economicului.

Chiar în forma sintezelor pe care ni le înfăţişează, filosofia lui Croce înseamnă însă o preţioasă încercare de a elibera individualul, de a pune în lumină rolul şi valoarea lui în viaţa spiritului. În estetică, această încercare devenea, între altele, atacul împotriva tuturor acelor categorii artistice abstracte pe care le stabileau retorica şi poetica mai veche. Astfel de categorii artistice abstracte le denunţă Croce, arătând cum, în însuşi procesul lor de formaţie, dispare individualitatea expresiilor artistice a căror cunoştinţă ele trebuiau **s-**o avanseze. Aceeaşi poziţie se repetă acum şi pentru cazul filosofiei practice. Acţiunea este, pentru Croce, totdeauna individuală. Preceptele generale cu care erau umplute vechile tratate de morală sunt mai mult sau mai puţin inoperante. În această privinţă cuvintele lui Croce ne spun răspicat:

«Nicio regulă nu ajunge de a face pe cineva om de acţiune şi nici nu ne indică în ce chip trebuie să vrem şi să lucrăm **într-**un caz determinat, după cum nicio regulă de poetică nu poate face pe cineva poet… Acţiunea atârnă de siguranţa ochiului, de percepţia situaţiei istorice date, situaţie care n-a mai existat niciodată înainte şi care nu se va mai reproduce identică.»

Aceeaşi înclinaţie de a pune în lumină valoarea individualului îl face pe Croce de a prezenta filosofia ca un răspuns la problemele vieţii istorice şi de a orienta istoriografia către cercetările monografice.

Anii războiului mondial l-au găsit pe Croce cu lucrul său de căpetenie terminat. Viitoarea l-a smuls şi pe filosoful nostru din atmosfera paşnică a studiilor sale, pe care el o dorea aidoma cu aceea a unei mănăstiri napolitane din veacul al XVII-lea. Numeroasele articole pe

care el le-a scris în această vreme şi în legătură cu problemele zilei (întrunite împreună cu altele de G. Castellano sub titlul *Pagine sparse* (*Pagini risipite*), 4 vol. 1919 – 1920 şi extrase de-acolo pentru ediţia germană de J. Schlosser, sub titlul *Rand, bemerkungen* eines *philosophen zum Weltkriege* <*Marginaltile unui filosof în ch*estiunea *războiului mondial*) (1922), au dat prilejul unor comentarii variate şi nu totdeauna favorabile. Croce a pus însă lucrurile la punct în adaosul publicat la sfârşitul schiţei sale autobiografice:

«Trăsătura esenţială (a acestor articole din vremea războiului) se exprimă în opoziţia împotriva minciunii de război şi împotriva calomniilor aglomerate în contra adversarilor, în solicitarea respectului pe care aceştia îl merită, dar şi în sublinierea necesităţii de a te subordona războiului, ea o simplă datorie etică, pe care trebuie **s-**o primeşti ca o situaţie istorică şi pe care este inutil **s-**o explici. Întrucât din pricina acestei atitudini am fost deseori identificat cu aşa-numiţii „umanitarişti”, este necesar să repet că spiritul care m-a condus a fost desigur acela al umanităţii (conştiinţa istoriei tragice şi eroice a omenirii), dar nu absurdul umanitarism care se ridică împotriva istoriei şi vrea **s-**o moralizeze.»

După terminarea războiului, Croce şi-a asumat timp de un an de zile răspunderea portofoliului instrucţiei publice în cabinetul Giolitti, «un an de serviciu miliar», după cum observă el. Ştiinţa l-a recâştigat însă curând. Totuşi, ca membru al senatului italian, Croce continuă să-şi spună din când în când cuvântul său independent şi plin de autoritate.

Ultima decadă ne-a adus studiile lui Croce despre Dante şi Goethe, despre Shakespeare, Ariosto şi Corneille, apoi o seamă de articole despre principalii poeţi italieni şi străini din veacul al XIX-lea. Această îndelungată meditaţie asupra poeţilor şi operelor lor l-a făcut pe Croce să-şi

revizuiască şi să-şi completeze ideile sale cu privire la artă şi la critica ei. Încă din 1908, ideile cuprinse în *Estetica* sa n. a-l mai satisfăceau deplin. La această dată şi cu prilejul comunicării citite la Congresul de filosofie din Heidelberg (publicată apoi sub titlul *Intuiţia pura şi caracterul line al artei*), Croce arată că ceea ce ţine laolaltă elementele intuiţiei este lirismul sufletului artistului, temperamentul, personalitatea sa. Coerenţa, unitatea şi adevărul unei opere rezultă din forţa şi originalitatea lirismului care o străbate. Critica artistică, chemată să ne spună dacă ne găsim în faţa unei adevărate opere sau nu. va trebui deci să surprindă şi să descrie unitatea lirismului care o inspiră.

«Unui artist, scrie Croce, nu i se cere să pună temei pe fapte reale sau pe cugetări sau să producă impresie cu bogăţia extraordinară a imaginaţiei sale; ceea ce trebuie să i se pretindă unui artist este să aibă *personalitate* la tresărirea căreia sufletul ascultătorului să prindă *aripi*. O personalitate care să fie – în cazul acesta fiind exclusă semnificaţia morală – un suflet vesel sau posac, entuziast sau neîncrezător, sentimental sau sarcastic, blajin sau batjocoritor: dar un suflet. Preocuparea de căpetenie a criticii de artă pare că constă în a determina dacă există o personalitate în opera de artă şi care e acea personalitate. O operă greşită e o operă incoerentă, o operă adică în care nu apare numai o singură personalitate, ci mai multe personalităţi disparate şi contrarii şi, prin urmare, efectiv, niciuna.»

Acest principiu îl aplică acum Croce în studiile pe care le consacră marilor poeţi ai trecutului şi ai prezentului şi care sunt nişte analize psihologice aprofundate. Istoria literaturii şi artei se reduce în cazul acesta pentru Croce la seria caracterizărilor succesive a marilor artişti şi a operelor lor şi forma ei adecuată este eseul şi monografia.

Caracterizarea artei ca intuiţie a individualului ar fi putut face pe cineva să observe că arta este în acelaşi timp intuiţie a finitului. În realitate, termenii «finit» şi «infinit» sunt produse ale abstracţiei şi ale inteligenţei logice şi, prin urmare, ei sunt străini de artă, care e o manifestare prelogică a spiritului teoretic, adevărată «formă aurorală a cunoaşterii». Necunoscând deosebirea dintre finit şi infinitr arta îi închide mai degrabă în sine. Aceasta alcătuieşte «caracterul de totalitate al expresiei artistice», căruia Croce îi consacră unul din studiile cele mai însemnate printre scrierile sale mai noi.

«În intuiţia pură, scrie Croce, amănuntul palpită în viaţa întregului, iar întregul se regăseşte în viaţa amănuntului şi orice reprezentare artistică adevărată e în acelaşi timp şi ea însăşi şi universul – universul în cutare formă individuală, şi cutare amănunt particular, asemenea universului, în fiecare accent al poetului, în fiecare creaţie a fantaziei sale, se zbuciumă întreg destinul omenesc, toate nădejdile „toate iluziile, toate bucuriile, gloria şi mizeriile vieţii omeneşti, tragedia cruntă a realităţii, în devenirea şi dezvoltarea ei copleşitoare, obârşită din propria sa substanţă, zămislită din chinuri şi din fericire.»

Caracterul de totalitate al expresiei artistice indică artistului o normă, aceea de a nu strâmta niciodată dimensiunea ei cosmică prin reflexe ale vieţii personale şi mărginite, cum în realitate se întâmplă **într-**o anumită literatură «efeminată» a epocii noastre.

Am arătat mai sus că locul pe care îl ocupă Croce în cugetarea contemporană este alături de curentele care şi-au asumat sarcina de a arăta care este înţelesul şi valoarea individualului în filosofie. Gândirea tradiţională cu orientarea ei exclusivă spre general şi abstract, însemna în acelaşi timp o înstrăinare de viaţă. Dimpotrivă, apropierea de viaţă şi credinţa că pe calea aceasta filosofia se poate umaniza şi îmbogăţi stă la baza unei opere ca aceea a Lui

Croce. Niciodată citirea lucrărilor lui Croce nu-ţi dă impresia că te găseşti faţă în faţă cu vreunul din acei tehnicieni ai filosofiei la care dezvoltarea sistematică a gândirii ascunde şi umbreşte sentimentul viu al problemelor. împrejurarea se răsfrânge chiar în forma de expunere a filosofiei crociene, care nu are niciunul din agrementele unei imaginaţii colorate, dar care înlănţuie şi târăşte cu toate acestea, prin acea înlănţuire dramatică a ideilor în care se întrezăreşte gânditorul în luptă cu problemele lui şi în momentul în care soluţiile sale iau naştere.

În sfârşit ceea ce am dori să adăugăm la finele acestor pagini consacrate operei şi personalităţii lui Croce, este reliefarea exemplului pe care îl aflăm în acestea şi care n-a rămas fără răsunet în cultura contemporană a Italiei. Opera şi personalitatea lui Croce sunt străbătute de un anumit patos al conştiinciozităţii şi probităţii. Filosof şi istoric, Croce n-a alunecat în niciunul din defectele care pot fi legate de practica uneia singure dintre aceste specialităţi. Combinând mai degrabă punctele de vedere şi metodele tuturor domeniilor în care mintea sa **s-**a aplicat, Croce a fost un filosof la care speculaţia **s-**a alimentat din**tr-**o întinsă cunoştinţă a vieţii istorice şi un istoric la care cercetarea detaliului **s-**a lărgit până la considerarea principiilor. Miopia omului de fapte şi zădărnicia amatorului de idei generale au fost păcate deopotrivă de străine de firea sa. Siguranţa ştiinţei sale şi vastitatea orizontului filosofic au caracterizat totdeauna opera de scriitor a lui Croce. Stăpânind o puternică şi fecundă imaginaţie de idei, dar aflând în aceasta îndemnul de a se lega cu atât mai strâns de realitatea faptelor particulare şi concrete, găsind în sine tendinţa către generalizare, dar obligâ**ndu-**se tocmai pentru aceasta de a-şi mărgini totdeauna ancheta sa la cazul special al unei epoci istorice, filosof sistematic, neascunzâ**ndu-**şi insuficienţele tuturor

sistemelor filosofice definitiv închegate, preferând să distingă şi analizeze decât să treacă cu uşurinţă peste deosebiri şi să sintetizeze în mod pripit, Croce este în adevăr un exemplu al probităţii şi conştiinciozităţii intelectuale. G. Prezzolini, apreciind valoarea influenţei lui Croce asupra tinerei generaţii italiene, avea aşadar dreptate să scrie în *la cultura italiana*:

«… Croce a exercitat un oficiu binefăcător de corectare a umflăturii şi retoricii naţionale. Nu vom întâlni în el programe vaste şi vorbe goale, ci exemplul şi predica virtuţii modeste, a muncii pline de simplicitate, a sarcinii cotidiene exercitată cu conştiinciozitate. El respinge pe reformatorii şi vânzătorii de remedii capabile să mântuiască din**tr-**odată umanitatea sau vreo ţară, nu crede în revoluţii capitale, ci în operă înceată, exactă şi statornică.»

Spiritul măsurat al clasicismului şi**-**a găsit astfel în opera lui Croce una din întrupările lui cele mai edificatoare.

1932

ADDENDA

KALOKAGATHIA

Sub cerul albastru al Atenei, acolo unde cimbrul şi menta îşi împreună miresmele lor cu parfumele levantine, pe care brizele mării le aduc pe drumuri de valuri în rostogoliri leneşe, sub privirea de foc a soarelui, se născu **–** sunt mii de ani de atunci **–** un popor de oameni fericiţi. Ei păreau, în nobila lor frumuseţe, visul de desăvârşire al. unui zeu.

Pentru întâia oară corpuri frumoase de ascundeau sufletele nespus de bogate.

Cu forme zvelte, cu fruntea ridicată, ou gestul larg, prin ochii lor albaştri se revărsa bogăţia de raze a sufletelor lor senine ca cerul sub care se născură.

Făpturi armonice ca o cântare, ei întrupează

desăvârşirea omenească.

Visul acesta de desăvârşire, oamenii îl numesc *Kalokagathia*: căci în adevăr *buni* şi *frumoşi* erau copiii cerului atic. Dar oricum i-ai numi cuvântul nostru e sărac.

Priviţi-l pe Phoebus-Apollo! Măiastră daltă a lui Leochares l-a făcut după chipul şi asemănarea lui şi a fraţilor săi. Pieptul său e larg şi viguros. Braţele deschise vor fi ţinând arcul din care a zburat o săgeată. Privirea îi e de o nobilă severitate. E învingător!

Frumosul copil al lui Jupiter şi al Latonei, învingătorul profanatoarei Niobe, e zeul Luminii şi al Cântului: al Ştiinţei şi al Poeziei.

Iată cum acesta întrupează *Kalokagathia*, principiul atic şi idealul omenesc.

Frumuseţea lor era simplă. Simple le erau podoabele. Nu cunoşteau somptuoasele falduri ce acoperă *Madonele* lui Bellini, nici veşmintele grele ce acoperă femeile din pânzele lui Palma Vecchio sau Lorenzo Lotto, nici monumentele de păr ondulat ce se ridică pe capetele frumoaselor din Versailles.

Şi-n sufletele lor era la fel. Infinita ondulare a mării le aducea cântecul pe buze.

Parfumurile unor flori umile a născut în sufletele lor *imnurile orfice*.

O albină înţepă pe Cupido, şi Anacreon amestecă lacrimile sale, surâsul blând ce-l împărţi copiilor ce-au greşit.

Teocrit se înduioşează de durerea pe care o simte copilul Arcadiei, ce, alergând nebunatic pe câmp, **s-**a înţepat **într-**un picior.

Nouă ne trebuie prăbuşiri de munţi, revărsări de lavă, larmă nebună de trompete – lor, înfiorarea mării, veninul unei albine, melodia simplă a cântăreţei de flaut.

Noi şi Ei! Umilitoare asemănare! Ei frumuseţe, înţelepciune, viaţă. Noi – urâţenie înţeleaptă sau forţă

monstruoasă şi deşartă.

Ei iubeau viaţa puternică şi nemăsurată, viaţa adevărată.

Noi iubim neantul sau iluzia unei vieţi ce va să vie. Ei iubeau realităţi, noi umbre.

Privirea lor era veşnic aţintită în afară. Lumina puternică a cerului atic îi atrăgea cu vraja de miracol, le arăta multe şi le arăta înecate în lumină. De aceea sufletele lor erau bogate, de aceea iubirea lor pentru lume era nemăsurată.

Pe noi ne**-**au învăluit ceţurile coborâte din Nord. Privirea noastră cată înăuntru. Şi pentru că bogăţia lăuntrică ne**-**o dă numai bogăţia din afară, noi nu ne cunoaştem decât pe noi, ne scormonim făptura noastră internă, ne îndurerăm la gândul deşertăciunii din lăuntru şi năzuim spre odihna fără margini.

Sufletul atic **s-**a născut sub cerul luminos al Heladei, sufletul modern descinde din negurile mărilor de nord.

De aceea, când muribundul de azi mai tinde cu o ultimă sforţare spre viaţă, spre viaţa adevărată **–** privirea lui se întoarce nesăţioasă către frontispiciul Parthenonului, pe care lichenii **s-**au aşezat în arabescuri ciudate.

ICOANA OMULUI ÎN CLASICISM ŞI ROMANTISM

La începutul veacului trecut, romantismul venea cu misiunea să protesteze în numele sensibilităţii despre care toată lumea era de acord să creadă că veacul anterior o nesocotise. Cum însă era greu de conceput ca în cuprinsul unei întregi sute de ani, aşa**-**numitele puteri sufleteşti să se fi separat şi una din ele să fi fost eliminată cu desăvârşire, este mai firesc să spunem că romantismul venea să impună alte forme şi categorii ale sensibilităţii decât acelea care predomniseră în cele două veacuri anterioare ale clasicismului. Dacă totuşi închipuirea pe care romantismul şi-o făcea despre sine era posibilă, lucrul se datorează vederii, curente în psihologia timpului,

despre «autonomia facultăţilor sufleteşti», printre care, ultimii filosofi din şcoala lui Leibniz, acordaseră un loc aparte «afectivităţii». În numele acestei «afectivităţi» se încerca acum o adevărată revoluţie. Revoluţia socială decapitase pe rege; romantismul urmărea o revoluţie asemănătoare în ceea ce, cu o semnificativă metaforă politică, **s-**a numit «organizaţia monarhică a sufletului». Romantismul voia să decapiteze anume pe «monarhul spiritului», raţiunea.

Sensibilitatea, pe care noua societate produsă de revoluţie o aducea cu sine, era în adevăr aceea din care ponderea raţiunii dispăruse. Lumea aristocrată, dezvoltată la curţile numeroşilor regi şi principi care domneau în Europa realizase o formulă sentimentală diferită de aceea pe care romanticii o asimilau pur şi simplu cu sensibilitatea în sine. Rece, cu simţirea indiferentă şi neutră, nu putea fi această lume, chiar numai pentru motivul că femeia juca un rol atât de însemnat în ea. Semne despre o sensibilitate vibrantă se găsesc destule în memoriile şi corespondenţa pe care ne-a lăsat-o «lumea bună» din veacul al XVII-lea sau al XVIII-lea, dar această sensibilitate nu este incompatibilă nici cu – discreţia nici cu stăpânirea de sine, cu nimic din ceea ce presupune o integrare a sensibilităţii în acea organizare monarhică a spiritului, în fruntea căruia stă controlul raţiunii.

Esteticianul italian B. Croce observă undeva că invazia mărturiei personale, a tonului de confesiune în literatura modernă, înseamnă pretutindeni *o feminizare*. Femeile n-au reprezentat însă totdeauna lipsa de stăpânire sentimentală. Interesant ar fi de studiat clasicismul tocmai în persoana unora din femeile care au trăit în veacurile corespunzătoare. **S-**ar putea cita aici frumoasa culegere de scrisori a d-nei de Sévigné, unde exaltarea maternă se reflectă, se pricepe atât de bine pe sine şi se stăpâneşte cu atiâta demnitate, încât şirul scrisorilor este şi documentul

unei inimi omeneşti şi o adevărată operă de artă. Acest din urmă caracter îl pierd scrisorile din veacul al XIX-lea, care încetează să mai fie un «gen literar». Chiar când ele sunt semnate de un Flaubert şi sunt străbătute de un dureros patetism, ele rămân numai simple «documente», roade ale acelei impulsivităţi sentimentale care ajunse la modă odată cu romantismul. Sau, când aceste scrisori sunt semnate de alţii şi aduc o preocupare de artă în sens clasic, ele sunt astăzi legate cu o anumită notă de vetustate şi putem fi siguri că vin din cercuri populare, rămase în afară de mişcarea culturală a timpului, unde – nu rareori ni se întâmplă să găsim fantoma unor atitudini vii cu o sută sau două de ani în urmă.

Sentimentul pe care îl concepem astăzi în legătură cu aceste lucruri învechite ocupă un loc pe care altă dată îl avea tocmai sentimentul de dezaprobare pentru acele atitudini noi care nu reuşiseră să se impună şi care ofensau toate normele de stăpânire şi discreţie de care buna lume clasică obicinuia să asculte. Un fel de dispreţ întâmpinăm şi **într-**un <caz şi **într-**altul. Dar, pe când noi dispreţuim mai ales «demodatul», clasicii dispreţuiau mai ales «noutatea» impetuoasă a manierelor. Dispreţul este în genere un sentiment aristocratic; o sancţiune pusă în mişcare de conştiinţa de clasă.

Dispreţuieşte aristocratul tot ce nu se însumează sub punctul de vedere al eticii sale specifice. Dar de sub acest punct de vedere iese eu desăvârşire «poporul», al cărui nume lumea aristocratică îl pecetluieşte cu o nuanţă peiorativă; ou această coloratură societatea aristocratică a romanilor pronunţă numele de plebe şi plebeu. Ciudată şi contrastantă situaţie deci! «Plebee» era pentru lumea clasică – noutatea, pe când, începând cu romantismul, calificarea aceasta se potriveşte «vetustăţii», adică trecutului nobil care supravieţuieşte în prezentul popular. împrejurarea are desigur o explicaţie. Lumea modernă,

lipsită de tradiţie, pare a se teme mai ales de trecutul în numele căruia vechea aristocraţie şi poporul se trezesc deodată uniţi. Aşa ne apare dispreţul, ca o armă întrebuinţată pentru menţinerea influenţei de care cineva „grup sau persoană, se bucură la un moment dat.

S-a observat că încă din veacul al XVIII-lea încep să apară tot mai des oameni de felul acestora care mai târziu au primit numele de «originali». Originali sunt şi aceia care practiceşte transgresează normele sociale ale timpului, dar şi aceia care în vorba şi judecata lor dovedesc sau caută să facă dovada că se poate gândi şi altfel decât obicinuit se gândeşte, şi că adevărul poate fi cercetat şi în altă parte decât acolo unde lumea îl caută de obicei. Corelativul intelectual al originalităţii practice este spiritul paradoxal. Am avut şi altă dată prilejul să arătăm că paradoxia în veacul al XVIII-lea îşi are pricina sa istorică printre ultimele consecinţe ale încrederii carteziene în raţiune. Anume atunci când raţiunea dobândi o asemenea încredere în sine încât niciun frâu nu mai putea repne jocul abstract al dialecticii sale, ea ajunse să se opuie sieşi. Această luptă a raţiunii cu sine însăşi, prin care ea se dă mereu de minciună, sub pretextul că are mereu dreptate, a primit numele de paradox. Lumea clasică privea însă cu un ochi rău şi pe originali şi mania lor paradoxală. Aşa pedepsi ea, între alţii, pe nobilul d'Argenson, despre care Taine ne spune că era de altfel un om de inimă şi talent, cu teribila poreclă «la bete», dobitocul.

Dezaprobări de aceeaşi natură primeau în vremea clasicismului toţi aceia cari **într-**un fel oarecare căutau să se abată de la codul bunei purtări. Acest cod se ştie apoi că era foarte minuţios. Exista un tipic al conduitei care regula chiar gesturile cele mai mici ale vieţii. Societatea intervenea în împrejurările cele mai neînsemnate ale lumii clasice şi-i prescria o regulă; iar grija acestei lumi de a

adopta numaidecât regula şi de a nu o depăşi în niciun caz, dovedeşte că ea trăia numai pentru societate. «*Onoarea*» din care Montesquieu făcuse principiul etic al monarhilor era numai unul din aspectele conştiinţei că eşti privit şi că trebuie să trăieşti pentru spectatori. **S-**ar putea observa totuşi că supravegherea şi conştiinţa că eşti supravegheat alcătuiesc **într-**o asemenea măsură o trăsătură a oricărei societăţi incit numai cu greutate **s-**ar putea face din ea o caracteristică a lumii clasice. La o asemenea observaţie am răspunde însă că pe când în clasicism amintita conştiinţă lucrează ca un motiv de integrare socială, în romantism ea lucrează ca un motiv de izolare a individualităţii. Fireşte că pentru ochii spectatorilor se desfăşurau acele pitoreşti mascarade care punctează cu câteva memorabile momente istoria romantismului. Înfăptuite ca să minuneze, chiar dacă ar fi trebuit în acelaşi timp să revolte, erau toate aeede excentricităţi care, odată cu romantismul, veniră să înlocuiască buna purtare exemplară a clasicilor. Cu anecdote nu ne putem ocupa aici. Important pentru noi este să reţinem că, şt)**iindu-**se deopotrivă supravegheaţi, clasicii urmăreau să obţină aprobarea societăţii, pe când romanticii nu se fereau să înfrunte chiar oprobriul ei.

Pe când clasicii năzuiau mai mult spre stima lumii, romanticii voiau mai degrabă **s-**o minuneze şi să**-**i smulgă admiraţia. Onoarea clasicului era să fie ca toată lumea (chiar dacă această lume exemplară nu era de fapt o majoritate), aceea a romanticului era să fie deosebit de restul lumii şi asemănător numai cu sine însuşi.

Dar, în afară de aceste actoriceşti atitudini ale romanticului care, manifestând cel mai mare dispreţ pentru media umană, voia totuşi să se impună admiraţiei ei, vremea cea nouă aduse, **într-**un număr cu mult mai mare decât în trecut, temperamente solitare, concentrate şi enigmatice. Era greu de spus dacă singurătatea în care se închideau un Obermann sau René înseamnă o renunţare

definitivă la înclinarea aşa de firească omului de a se oglindi în sufletul semenilor săi, sau dacă nu cumva există aici un grăunte de superioară ipocrizie, menită să imprime în această oglindă o imagine preferată. În acest din urmă caz, solitarii meditativi ai romantism**-**ului nu **s-**ar deosebi de excentricii care le erau contemporani decât prin**tr-**o tactică deosebită şi mai rafinată, pe când năzuinţa de a**-**şi izola individualitatea şi de a cuceri admiraţia, chiar în paguba stimei şi a comprehensiunii, ar fi motivul unic care i**-**ar determina. Practic, nu **s-**ar schimba, nimic din toate acestea dacă am admite că în solitudinea romantică n**-**ar intra niciun element de figuraţie, că în adevăr conştiinţa noului om singuratic ar rămâne străină de: orice reprezentare a mediului înconjurător **–** pentru că şi în acest caz ne**-**am găsi în faţa aceleaşi dezintegrări a individului din societate.

Dar mai vrem să adăugăm ceva. Dată fiind amintita variaţie în relaţia pe care individul o întreţine cu societatea „ne întrebăm dacă această variaţie a avut o influenţă şi asupra, icoanei omului în literatură. Sau, mai bine zis: pentru că putem cu siguranţă constata o schimbare, de la un secol la altul, şi în icoana omului, apare întrebarea dacă se poate* face o legătură între această schimbare şi cealaltă, amintită, mai sus?

Despre literatura clasică **s-**a spus că înfăţişează caractere-Gelozia, fidelitatea, onoarea, avariţia, mizantropia, impostura ş.a.m.d. fac parte din aspectele care au alimentat, teatrul tragic şi comedia clasică. Dar acestea nu sunt propriu-zis nişte stări sufleteşti, ci concepte morale. Un caracter **–** în sens clasic **–** este întruparea unui concept moral. Romantismul, introducând caracterele excepţionale, părăseşte* cu desăvârşire poziţia pe care o ocupase clasicismul mai înainte.

Omul romantic nu mai este încarnarea unui concept; nu mai este raţionalizat, este scos de sub imperiul unei

norme* tipice. Cu timpul, noua literatură şi chiar teatrul (despre care poetica şcolară ne asigură mereu că înfăţişează caractere), renunţă de a mai înfăţişa oameni şi se reduce să ne prezinte simple stări sufleteşti. Dar pentru că ideea de caracter unitar nu mai jucă niciun rol, niciun principiu nu mai fu în stare să unifice şi să îmbine convergent toate aceste* stări de suflet. Aci apare *omul contradictoriu* al romanului rus, care, din acest punct de vedere, poate fi socotit drept, postul cel mai înaintat al romantismului.

Am spus că omul clasic este acela care **–** trăieşte pentru societate, este acela privit, judecat şi normalizat de ea. Dim firea semenului, rămâne în ochii mediului care îl consideră, numai ceea ce ştie el mai dinainte şi în mod general despre firea oamenilor.

Omul închipuit de clasicism este aşadar un om simplificat, redus la o trăsătură tipică: adică tocmai un «caracter». Clasicul, privind lupta pasiunilor, recunoaşte cazuri de gelozie, fidelitate, avariţie, mizantropie ş.a.m.d. Măştii bogate şi contradictorii a individualităţii, el (m şi aplică un regim de raţionalizare, după cum şi în viaţa practică, el îi pretinde să se apropie de tipic**. Într-**o lume în care viaţa de societate era bunul cel mai mare, nici nu putea să se întâmple altfel. Viaţa de societate cere doar convenţii, categorii care să permită o uşoară identificare şi să mijlocească luarea unei atitudini sigure de sine; ea vrea să se desfăşoare pe un teren îngrijit, cu poteci bine stabilite, conducând spre scopuri cunoscute mai dinainte.

Ce se întâmplă dar când omul nu mai trăieşte pentru ochii lumii sau când năzuieşte numai **s-**o minuneze şi **s-**o revolte? Sau excentricul din mascarada romantică trece şi în literatură, întruchipând aşa-numitul «caracter de excepţie» sau apare omul iraţional, cu masa bogată şi contradictorie a individualităţii sale. Din aceste motive, romantismul poate fi judecat ca un produs al singurătăţii

omului în lume, indiferent dacă această singurătate este autentică şi fatală sau voită şi provocată sau artificială şi simulată. Numai că, în această deosebită calitate a singurătăţii stă şi deosebirea dintre feluritele genuri ale romantismului, care – se ştie – dezvoltă o întinsă curbă între impostură şi tragism, f

INDICE DE AUTORI

A

B

C

D

E

F